

Copyright

María Julianna Zambrano

2015

The Dissertation Committee for María Julianna Zambrano certifies that this is the approved version of the following dissertation:

**NARRATIVAS DE CONFINAMIENTO CORPORIZANTES: JUSTICIA
INMINENTE EN FRANCISCO MATOS PAOLI, JOSÉ REVUELTAS Y
REINALDO ARENAS**

Committee:

Jossianna Arroyo-Martínez, Co-Supervisor

César A. Salgado, Co-Supervisor

Héctor Domínguez-Ruvalcaba

Lorraine Moore

Gabriela Pólit

**NARRATIVAS DE CONFINAMIENTO CORPORIZANTES: JUSTICIA
INMINENTE EN FRANCISCO MATOS PAOLI, JOSÉ REVUELTAS Y
REINALDO ARENAS**

by

María Giulianna Zambrano, B.A.; M.A.

Dissertation

Presented to the Faculty of the Graduate School of

The University of Texas at Austin

in Partial Fulfillment

of the Requirements

for the Degree of

Doctor of Philosophy

The University of Texas at Austin

May, 2015

Dedication

A Alejandra,

por convencerme de tomar el camino largo a Machu Picchu

Acknowledgements

Gracias infinitas a mis padres y a mis hermanas –Gabriela y Pilar–por su apoyo incondicional durante este proceso y por entender las ausencias. A mi hermana Alejandra, especialmente, por acompañarme en este estar lejos de casa. A mis dos sobrinos –Juan Sebastián y Joaquín– porque me han sacado tantas sonrisas de tía.

Gracias totales a mis amigos en Austin por los charlas, las risas, las cantadas, las lágrimas, los abrazos compartidos durante estos siete años aquí y por ser las caras que han hecho de Austin otro hogar. Especialmente, muchas gracias a Sandra Sotelo, Lorna Torrado, Joel Maysonet, Sean Manning, Marla Torrado, Adriana Linares, Jessica Sánchez, René Carrasco, Francis Watlington, Lizette Taboada, César Taboada, Stephanie Malak, Lee Jackson, Ignacio Carvajal, Angela Tapia y muchos más que cada día agrandan la familia. A otros tantos que ya no están en Austin pero que hicieron la travesía más alegre y todavía la hacen a la distancia: Jorge García, Iera Zinkunegi, Ashwini Ganeshan, Amy Olen, Enrique González, Juan Carlos López, Enrique Navarro, Rocío del Águila y Joseph Pierce.

Gracias a los amigos en Quito y en tantas otras partes por preguntar cuándo se acaba, por motivarme a terminar, por pedirme que ya deje de estudiar; especialmente, gracias María José Avilés, María Elena Gallegos, Paola Estrada, Mario Gavilanes, Dagmara Mejía por ser como familia ya tantos años vayamos donde vayamos.

A mis asesores, Jossianna Arroyo-Martínez y César Salgado, muchas gracias por creer en este proyecto y por su guía intelectual durante la realización del mismo. A

Héctor Domínguez-Ruvalcaba, Gabriela Pólit y Lorraine Moore gracias por las pertinentes sugerencias en diferentes etapas cruciales del mismo.

Gracias a Laura Rodríguez porque sin su ayuda no sé qué sería de mí, ni cómo habría dado tantos pasos que me trajeron aquí.

Gracias a las personas que esta investigación me llevó a conocer y que se dieron el tiempo de conocerme a mí. En Puerto Rico, muchas gracias a Elizam Escobar, Susana Matos Freire, Joserramon Melendes, Luis Abreu, Isabel Rosado (†) y Lucy Rodríguez por el inmenso aporte que nuestras conversaciones implicaron para este trabajo. A mis guías y apoyo en la isla: Allen Lizárraga, Tania Metz, Chetzil Peñalvert, Judith Fernández y José Torrado, gracias por hacer de Puerto Rico un sitio más querido. En México, muchas gracias a Carlos Benedi y Soledad Zamora, siempre es bueno reencontrarlos; y a Rafael Oleas, Sergio Ugalde y Laura Muñoz por sus sugerencias para este proyecto.

**NARRATIVAS DE CONFINAMIENTO CORPORIZANTES: JUSTICIA
INMINENTE EN FRANCISCO MATOS PAOLI, JOSÉ REVUELTAS Y
REINALDO ARENAS**

María Julianna Zambrano, Ph.D.

The University of Texas at Austin, 2015

Supervisors: Jossianna Arroyo-Martínez and César Salgado

This dissertation explores the prison writings of Francisco Matos Paoli in Puerto Rico, José Revueltas in Mexico, and Reinaldo Arenas in Cuba. These works use prisons as places for reflecting, and in the case of Revueltas, even as the immediate context for his writing. My intention in grouping these authors together is to construct a paradigm that I have called “corporealizing confinement narratives”. These narratives move away from prison testimonies through particular aesthetic politics that allow authors to address visions of liberty, justice, and history that go beyond the contingent or individual. The writing emerges as an autonomous space to reorder reality, where it becomes possible to elucidate a critique on not only specific repressive contexts, but also the forms of oppression at the center of the *raison d'état* and the rule of law. Some of my research questions are: In each instance, how did the state construct what Foucault calls “regimes of veridiction” that criminalized the political dissidence and led to the imprisonment of the authors? How are the authors questioning and de-stabilizing the regime of veridiction

and biopolitics of prisons from within confinement through specific aesthetic decisions? What are the visions of justice, liberty and history promoted in the texts through non-testimonial, autonomous rearrangements of reality that place the prison at the center of the discussion?

The methodology I use to answer these questions combines literary, philosophical, and cultural theories to analyze the legal-historical context of repression in relation to Matos Paoli, Revueltas, and Arenas' literary works. I begin with the deconstruction of the State's rhetoric, or regime of truth, when dealing with dissidence, the kind that led to the authors' imprisonment. I then highlight the distinctive features of each author's aesthetic offer and how both matters are treated in the poems or novels through "close readings" and literary analysis. These aesthetics allow them to create corporealizing narratives that restore subjectivities repressed by legal discourses of criminality; produce new forms of expression vis-a-vis mandatory silences; discredit forced or official testimonies; and denounce the imposition of a police state.

Table of Contents

| | |
|--|------------|
| INTRODUCCIÓN | 1 |
| I. REGÍMENES DE VERIDICCIÓN, BIOPOLÍTICA Y VIOLENCIA EN LA CONSTITUCIÓN DEL DERECHO | 7 |
| II. REGÍMENES ESTÉTICOS, LAS POLÍTICAS DE LA LITERATURA Y EL ARTE CARCELARIO..... | 17 |
| CAPÍTULO 1 | 29 |
| FRANCISCO MATOS PAOLI Y LA POÉTICA ILUMINADA DE LA LOCURA: EN BÚSQUEDA DEL ARTE DE LIBERACIÓN | 29 |
| I. PRISIÓN Y ESCRITURA EN MATOS PAOLI: LA EXCEPCIONALIDAD DEL <i>CANTO DE LA LOCURA</i> 37 | |
| II. PRISIÓN POLÍTICA EN LA ERA DEL SILENCIO..... | 44 |
| III. LA LOCURA ILUMINADA DEL QUETZAL: EL CAMINO COLECTIVO HACIA LA LIBERACIÓN | 60 |
| IV. LA GRAMÁTICA DE LA LOCURA Y LA MIRADA DEL ÁNGEL DE LA HISTORIA..... | 71 |
| V. EL CANTO DE LA LOCURA Y EL ARTE DE LIBERACIÓN ELIZAMIANO | 86 |
| CAPÍTULO 2 | 94 |
| JOSÉ REVUELTAS: LA DEFENSA DE LA LIBERTAD DESDE EL APANDO | 94 |
| I. ESCRITURA Y CÁRCEL: LA NARRATIVA CARCELARIA DE JOSÉ REVUELTAS..... | 101 |
| II. LA ANTI-REVOLUCIÓN MEXICANA: CINCUENTA AÑOS DE REPRESIÓN POLÍTICA (1928-1978)..... | 110 |
| III. NARRANDO LA PRISIÓN: DE LA ISLA CÁRCEL A LA SOCIEDAD CÁRCEL | 126 |
| IV. SUJETOS CONFINADOS: DEL ENCIERRO DEL CUERPO AL ENCIERRO DE LA CONCIENCIA | 138 |
| V. REVUELTAS Y LA FUERZA EMANCIPADORA DE LA DESESPERANZA | 157 |
| CAPÍTULO 3 | 169 |
| EL LABERINTO CARCELARIO DE REINALDO ARENAS Y LA DESACRALIZACIÓN DE LA VERDAD REVOLUCIONARIA | 169 |
| I. LAS MÚLTIPLES CÁRCELES DE LA PENTAGONÍA DE REINALDO ARENAS | 175 |
| II. FUERA DE LA REVOLUCIÓN: CULTURA, REPRESIÓN Y PODER EN CUBA (1968-1980) | 187 |
| III. EL OSCURO COLOR DEL VERANO: LA CIRCULARIDAD DE LA HISTORIA | 202 |
| IV. LA DISONANCIA LIBERADORA: <i>EL ASALTO</i> Y EL COLAPSO DEL LABERINTO CARCELARIO DE ARENAS | 215 |
| V. LA LECTURA MARTIANA DE LO CARCELARIO EN ARENAS | 229 |
| CONCLUSIONES..... | 239 |
| REFERENCES | 250 |
| VITA | 259 |

Table of Figures

| | |
|---|-----|
| Figura 1: <i>La máquina del tiempo</i> (1993) de Elizam Escobar. Cortesía del pintor..... | 2 |
| Figura 2: <i>La ficción</i> (1991) de Elizam Escobar. Cortesía del pintor. | 86 |
| Figura 3: "Como Unión" de Antonio Martorell. Cortesía de Archivo Documental Antonio Martorell. | 247 |

Introducción

*una mirada desde la alcantarilla
puede ser una visión del mundo*

*la rebelión consiste en mirar una rosa
hasta pulverizarse los ojos*
(Alejandra Pizarnik, "Árbol de Diana")

En su cuadro *La máquina del tiempo* (1993) pintado en la prisión de El Reno, Oklahoma, el pintor puertorriqueño, militante independentista y exprisionero político Elizam Escobar (Ponce 1948) se retrata a sí mismo, pedaleando una bicicleta, vistiendo ropas deshechas con hilos sueltos suspendidos que le dan movimiento a la imagen. Su cuerpo tiene una soga enredada al cuello, una soga que ha sido cortada, una soga que no lo ata a ningún sitio pero que sugiere que en algún momento estuvo a punto de perecer en la horca. La mirada de Elizam en el cuadro se dirige hacia atrás; es una mirada sosegada, casi melancólica, que no refleja paranoia alguna, sino una suerte de tristeza suscitada por algo que se abandona. Este cuadro está inspirado en la pintura de Francis Bacon, *Retrato de George Dyer en bicicleta* de 1966. A diferencia de la obra del pintor británico donde las ruedas de la bicicleta y el rostro de Dyer parecen moverse en todas las direcciones con trazos que privilegian el movimiento y no la imagen estable, en el cuadro de Elizam la dirección es clara. La bicicleta sigue su marcha ecuánime hacia adelante, aún si el rostro mira hacia atrás.

Cuando vi por primera vez esta pintura en la *Introspectiva simbólica* de Escobar presentada en el Museo de Arte de Puerto Rico del 22 de agosto al 1 de diciembre de 2013, dos bocetos acompañaban la imagen. En los esbozos la bicicleta en la que se

escapa Elizam es una estática, retenida al suelo. Este elemento desaparece en la pintura final, donde el ciclista parece volar sobre un astro en el lugar que antes ocupaba la base de la bicicleta. Varios elementos me llamaron la atención al contemplar la pintura. ¿Qué emoción, energía o pensamiento habría llevado a Elizam a decidir que la bicicleta no sería estática en la pintura final? ¿Por qué en el autorretrato el pintor puertorriqueño mira hacia atrás? ¿Qué es lo que existe en ese espacio fuera del marco de la pintura, al que la mirada del ciclista se dirige? Si el marco de una pintura, como sugiere Jacques Derrida en *The Truth in Painting*, “comes to play, abut onto, brush against, rub, press against the limit itself and intervene in the inside only to the extent that the inside is lacking[, i]t is lacking *in* something and it is lacking *from* itself” (56), ¿qué es lo que hace falta al interior de esta escena para liberar la fuerza de su significado?



Figura 1: *La máquina del tiempo* (1993) de Elizam Escobar. Cortesía del pintor.

El tropo del vuelo es un lugar común en la literatura carcelaria como imagen liberadora, al igual que un motivo onírico de importancia. Ante los mecanismos biopolíticos de apropiación del cuerpo y del presente, el sujeto prisionero que intenta reafirmar su humanidad en el encierro se presenta a sí mismo como dueño de su mente, de su espíritu. En donde el cuerpo está encerrado, la imaginación libera; la creación de imágenes escapistas, liberadoras o teletransportadoras proliferan buscando autonomía, una realidad virtual que transponga la materialidad. No es sorpresa, entonces, que Elizam decida en un momento dado que la imagen lo lleve a ese más allá hacia el cual el cuerpo no puede despegar todavía. Pero, ¿por qué mira atrás? Si la mirada no muestra el miedo de la persecución, sino una cierta melancolía, ¿no será aquella mirada la misma que Walter Benjamin encuentra en el ángel de la historia?¹ ¿No será la bicicleta la máquina del tiempo que comanda el impulso hacia adelante, aquella fuerza que lo lleva hacia el futuro, pero frente a la cuál la mirada del artista ponceño nos recuerda que pensar en el pasado es urgente, que mirar hacia atrás es necesario? Sin embargo, a veces, al mirar el cuadro, ¿no parece acaso que Elizam está a punto de cambiar el curso de la bicicleta de regreso a lo que mira que es, a fin de cuentas, la cárcel?

En gran parte del arte carcelario latinoamericano la historia es uno de los epicentros reflexivos. Como sugiere Ioan Davies en *Writers in Prison* (1990), un trabajo central en el estudio de la literatura de confinamiento, "every scrap of prison writing or singing is not only a rethinking of what was done, or the future consequences of past

¹ Ver la tesis IX de "Tesis de la filosofía de la historia" (Benjamin 69).

actions, but a recognition that the text itself [...] is a projectile into our futures out of other stories" (231). Las marcas en las paredes de la prisión, las demostraciones, los escritos, las pinturas, nos dice, habitan las fisuras entre los adoquines sobre los cuales una maquinaria violenta continúa retumbando (230). Desde esta fisura, una forma de repensar la historia emerge a través de un arte que es a la vez individual, autoreflexivo y colectivo. La pintura de Elizam Escobar cifra en una imagen la relación entre confinamiento, estética e historia central en este trabajo.

Esta investigación explora la obra poética y la ficción carcelaria de tres presos políticos, o prisioneros de conciencia: Francisco Matos Paoli (Lares 1915-San Juan 2000), José Revueltas (Durango 1914-México D.F. 1976) y Reinaldo Arenas (Perronales 1943-Nueva York 1990) en Puerto Rico, México y Cuba, respectivamente; obra que tiene la cárcel como espacio y tema de reflexión y, en el caso de Revueltas, también como contexto inmediato de escritura. Al juntar a estos autores en este trabajo, mi intención es construir un paradigma de lo que he llamado "narrativas de confinamiento corporizantes". Estas narrativas, entendidas no como un género literario sino como productos de una habilidad de contar, se alejan del testimonio carcelario y sus convenciones (género literario más popular en la literatura carcelaria latinoamericana) ya que despliegan políticas estéticas particulares que permiten abordar visiones sobre la libertad, la subjetividad, la justicia y la historia que van más allá de lo coyuntural o individual y que no apelan al sistema legal imperante. La escritura ficcional o poética emerge, entonces, como un espacio autónomo de reordenamiento de la realidad, donde es posible elucidar

una crítica no solo al contexto de represión política específico sino también a formas de opresión que están en el centro del funcionamiento de la razón de Estado y de la ley.

El paradigma es entendido aquí, siguiendo el trabajo de Giorgio Agamben, como una hipótesis cuya inteligibilidad no es presupuesta sino expuesta mediante un método de análisis que va revelando y construyendo el objeto de estudio a partir de la singularidad. Las estéticas particulares de cada uno de los autores serán expuestas en detalle con la intención de revelar una analogía paradigmática entre ellas. La analogía paradigmática, según el filósofo italiano es

[...] depolar and not dichotomic, it is tensional and not oppositional. It produces a field of polar tensions which tend to form a zone of undecidability which neutralizes every rigid opposition. We don't have here a dichotomy, meaning two zones or elements clearly separated and distinguished by a caesura, we have a field where two opposite tensions run. ("What is a paradigm?")

En este sentido, el paradigma de "narrativas de confinamiento corporizantes" que elaboro aquí, tiene dos fuerzas discursivas en tensión: un régimen de veridicción construido por el Estado y un régimen estético contrapuesto por los escritores.

En las obras de Matos Paoli, Revueltas y Arenas que abordaré en los capítulos, los autores establecen a través de la estética un diálogo subversivo con el régimen de veridicción producido por el Estado que los encarcela; pero, por otro lado, ilustran un reordenamiento de la realidad de tal suerte que ofrecen nuevas visiones de lo político a partir de ejes temáticos recurrentes como: la libertad, la subjetividad, la justicia y la historia. Estas visiones no son argumentos totalizadores ni universales sino que constituyen dictámenes incompletos que exponen la necesidad de liberación no solo real de los escritores, sino de emancipación de significados, de omisiones en la Historia, de

visiones alternativas del mundo que, como veremos más adelante, aunque provienen de diferentes contextos de represión y encarcelamiento, encuentran puntos en común que merecen ser rescatados por su valor al pensamiento crítico latinoamericano. Caracterizo a estas narrativas de confinamiento como corporizantes ya que vuelven corporal una idea a través del carácter físico de la escritura; pero, sobre todo, porque trasladan o incorporan elementos reprimidos al mundo de lo real, habilitando la posibilidad vital de aquellas interpretaciones alternativas que rondan a maneras de fantasmas la pretensión totalizadora de la Historia oficial.

Algunas de mis preguntas de investigación son: ¿Cómo el Estado en cada una de estas instancias construyó lo que Michel Foucault denomina "régimenes de veridicción" que criminalizaron la disidencia política y condujeron al encarcelamiento de los autores? ¿Cómo estos autores desde el confinamiento están cuestionando o desestabilizando ese régimen de veridicción y la biopolítica carcelaria mediante decisiones estéticas específicas? ¿Cuáles son las visiones sobre la justicia, la libertad y la historia que los textos promueven a través de reordenamientos autónomos, no testimoniales, de la realidad? ¿Qué conexiones se pueden establecer entre las visiones alternativas presentadas por cada uno de estos escritores? Con el fin de responderlas, mi metodología combina teorías literarias, filosóficas y culturales para analizar el contexto histórico-legal de represión en relación con las obras literarias. Empiezo por deconstruir la retórica del Estado al abordar la disidencia que condujo al encarcelamiento de los escritores mencionados. Después, a través del análisis literario, destaco las particularidades de la propuesta estética de cada autor, al igual que las dinámicas tensionales entre las políticas

estéticas, los discursos oficiales y prácticas institucionales represivas en los poemas o novelas. Por un lado, este análisis es particular al enfocarse en las decisiones estéticas de cada autor. Por otro, es un contrapunteo de *topos* comunes entre los tres autores que muestran las políticas de su literatura.² Ahora quisiera destacar los elementos teóricos y metodológicos que guían esta tesis a fin de ahondar en algunas nociones fundamentales para la construcción de esta analogía paradigmática.

I. Regímenes de veridicción, biopolítica y violencia en la constitución del derecho

Los casos de encarcelamiento de los tres autores aquí estudiados corresponden a contextos de represión política específicos que abarcan gran parte del siglo XX de América Latina: en Puerto Rico, la represión del nacionalismo entre 1947-1954; en México, la represión de movimientos de izquierda y estudiantiles entre 1928-1978 y, en Cuba, la represión de sujetos intelectual o sexualmente disidentes entre 1965-1980. En cada una de estas instancias los Estados construyeron una "legalidad" y, por tanto, una desviación para legitimar la criminalización de los escritores y promover una ilusión de consenso social y político. En el caso de Matos Paoli en Puerto Rico, veremos cómo, desde el colonialismo estadounidense y el gobierno del Partido Popular Democrático

² Siguiendo lo postulado por Jacques Rancière en *Dissensus*, entiendo a las políticas de la literatura como la manera en que la literatura interviene para dar forma a varios mundos comunes. De esta suerte, "Literature does a kind of side-politics or meta-politics. The principle of that 'politics' is to leave the common stage of the conflict of wills in order to investigate in the underground of society and read the symptoms of history" (163).

(PPD) en la isla, se construye una versión del Estado colonial como líder del progreso y la democracia, mientras el nacionalismo, que procuraba la independencia de la isla, fue duramente criminalizado como sedición y estigmatizado como fanatismo o locura. En el caso de Revueltas, el Estado mexicano del Partido Revolucionario Institucional (PRI), apropiándose discursivamente de la Revolución Mexicana y presentándose como protector de sus propuestas y de la democracia, criminalizó otras visiones de transformación social en México como actos de disolución social, principalmente aquellas provenientes de movimientos de izquierda y de ciudadanos como el movimiento estudiantil de 1968. Asimismo, en el caso de Arenas en Cuba, la ideología estatal construida alrededor de "lo revolucionario" en el período de institucionalización de la Revolución Cubana le permitió al Estado criminalizar estéticas y sexualidades disidentes como "contrarrevolucionarias" o propias del "diversionismo ideológico". El "loco nacionalista" en Puerto Rico, "el vándalo" en México y el "contrarrevolucionario" en Cuba son, *grosso modo*, las formas discursivas de desviación con las cuales Matos Paoli, Revueltas y Arenas dialogan subversivamente desde la escritura.

Estas construcciones discursivas son estudiadas aquí como regímenes de veridicción siguiendo la definición de Michel Foucault en el *Nacimiento de la biopolítica*, quien afirma que:

El nuevo arte de gobernar se caracteriza en esencia por la introducción de mecanismos a la vez internos, numerosos, complejos, pero cuya función –en este aspecto, si se quiere, se marca la diferencia con respecto a la razón de Estado– no consiste tanto en asegurar un aumento de la fuerza, la riqueza y el poder del Estado, [el] crecimiento indefinido del Estado, como en limitar desde adentro el ejercicio del poder de gobernar. (43)

En este sentido, la estrategia de limitación de este tipo de poder convierte a la libertad en el problema central del derecho. A través de elaboraciones discursivas, el Estado consigue legitimar prácticas biopolíticas encaminadas, sobre todo, al control de la población y a la expulsión de ciertos sujetos políticos del territorio ocupado por el "poder de gobernar". Como sugiere Walter Benjamin, una crítica a la violencia, en este caso la violencia de la represión política y del presidio, solo pueden darse en relación con las nociones de derecho y de justicia porque "una causa eficiente se convierte en violencia, en el sentido exacto de la palabra, solo cuando incide sobre relaciones morales" (169). La esfera de estas relaciones queda definida por las nociones de ley y de justicia empleadas por el Estado que serán, como veremos, disputadas por los escritores en cuestión.

La teoría biopolítica de Foucault se concentra en gran medida en estudiar los diferentes discursos de desviación—como la criminalidad, la locura, la sexualidad—que el Estado crea para mantener el poder. La historia de la penalidad, entendida por el crítico francés como una práctica que aísla a los sujetos, ha sustituido el "qué has hecho" por el "quién eres" en base a construcciones discursivas sobre los sujetos "fuera de la norma" como un refinamiento de la razón de Estado (*Nacimiento de la biopolítica* 53).³ Trazar la historia de estas instancias de desviación es lidiar con regímenes de veridicción, con una historia de la verdad descrita de la siguiente manera:

Esa historia de la verdad [no] sería la descripción de sistemas de verdad insulares o autónomos. Se trataría de una genealogía de regímenes veridictionales, vale decir, del análisis de la constitución de cierto derecho de la verdad a partir de una

³ Para Foucault, no es importante la discusión sobre si la razón de Estado es opresiva o no; de hecho, considera que cualquier razón es en sí misma opresiva. Tomando esta cualidad por sentado, se concentra en ver como los discursos de verdad se legitiman y se establecen como prácticas a través del derecho, de la construcción del espacio y de las normas.

situación de derecho, donde la relación derecho y verdad encontraría su manifestación privilegiada en el discurso, el discurso en que se formula el derecho y lo que puede ser verdadero o falso; el régimen de veridicción, en efecto, no es una ley determinada de la verdad, [sino] el conjunto de reglas que permiten, con respecto a un discurso dado, establecer cuáles son los enunciados que podrán caracterizarse en él como verdaderos o falsos. (*Nacimiento de la biopolítica* 53-4)

La historia de estos regímenes de veridicción, como sugiere Foucault, no es la historia de verdades, errores o ideologías aisladas, sino un proceso de verificación que se encuentra en las articulaciones de estos elementos con el derecho. De ahí que esta tesis parta del análisis de estas construcciones discursivas para entender el caso de encarcelamiento de cada autor, al igual que la expulsión de lo que sus actos políticos representan del discurso de lo verdadero (la posibilidad de independencia en Puerto Rico, la democratización del espacio público y de la transformación social en México, la libertad sexual y creativa de los sujetos en Cuba). No obstante, el análisis de estos regímenes de veridicción también tomará en cuenta la relación de estas elaboraciones discursivas con prácticas violentas específicas perpetradas por los Estado como el acoso policial, espionaje, masacres, encarcelamientos y detenciones.

Es importante recalcar que entender el discurso de criminalización no es suficiente para abarcar la experiencia del encarcelamiento, en este caso, por razones políticas. Los debates alrededor de la cárcel como institución moderna y del presidio político, específicamente, revelan una convergencia entre la democracia y el totalitarismo y varias aporías que residen en la constitución misma del derecho. Por eso, ¿cómo pensar el espacio marginal de la prisión y los presos políticos desde esta aporía? o ¿cómo abordar críticamente la criminalización de la disidencia en relación con estos regímenes de veridicción abarcando sus complejidades y negociaciones? son algunas de las

interrogantes imprescindibles en este trabajo. La lógica que explica la existencia del presidio político, sobre todo en regímenes que defienden un discurso democrático, es contradictoria. La pregunta preliminar es, ¿cuál es el crimen por el que nuestra sociedad alberga en sus cárceles presos considerados políticos? Inicialmente, se podría pensar que esta forma de privación de la libertad castiga a individuos que promueven métodos de resistencia que exceden los límites de la legalidad. No obstante, el problema no queda resuelto ahí ya que la determinación de lo que es “excesivo” continúa siendo equívoca. De esta suerte, aún cuando muchas prácticas de resistencia estén contenidas en la órbita de la legalidad y el derecho a disentir sea reconocido como algo inherente al ser humano, ciertos individuos, grupos y prácticas han sido considerados criminales y, por ello, sistemáticamente perseguidos por el aparato legal y por la violencia de Estado.

Angela Davis, encarcelada injustamente durante dieciocho meses en una prisión en California por su denuncia al sistema racista en Estados Unidos,⁴ y desde entonces una de las principales críticas del sistema penitenciario, aborda la cuestión del crimen político en el siguiente fragmento:

The offense of the political prisoner is political boldness, the persistent challenging—legally or extra-legally—of fundamental social wrongs fostered and reinforced by the state. The political prisoner has opposed unjust laws and exploitative, racist social conditions in general, with the ultimate aim of transforming these laws and this society into an order harmonious with the

⁴ El 7 de agosto de 1970 Jonathan Jackson, joven afroamericano de 17 años, irrumpió armado en un juicio en la corte de Marin County, California. Jackson entregó armas a los dos acusados y tomó de rehenes al juez Harold Haley y tres mujeres del jurado. Después de un encuentro con la policía, Jackson, el juez y los dos acusados murieron. Posteriormente, Davis fue inculpada por el secuestro y el asesinato del juez Haley ya que las armas usadas por Jackson estaban a su nombre. Davis huyó de California y permaneció fugitiva, llegando a la lista de los diez más buscados por el FBI. En Octubre de ese mismo año, Davis fue arrestada en Nueva York desatando un polémico juicio en su contra y a la vez una campaña mundial que pedía su liberación debido a las implicaciones políticas de su arresto.

material and spiritual needs and interests of the vast majority of its members.
(Davis, "Political Prisoners")

El delito del preso político, entonces, radica en contestar un orden social represivo, más allá del régimen de veridicción, que termina siendo defendido por el aparato legal, policial y militar por encima de la seguridad y la libertad de los individuos. Esta contradicción se encuentra en el uso de la ley, pero también en su concepción original que reconoce el derecho universal a la transformación social para entonces reprimirlo. De ahí que para abordar la cuestión del presidio político Davis haga una distinción entre violar la ley por interés individual y violar ley para defender los intereses de un grupo de personas cuya opresión está siendo expresada, directa o indirectamente, en el mismo marco legal o en su uso. Según Davis, “the former might be called criminal (though in many instances he is a victim), but the latter, as a reformist or revolutionary, is interested in universal social change. Captured, he or she is a political prisoner” (“Political Prisoners”). El prisionero político articula una protesta al orden establecido—un orden que va más allá de la legalidad—y que lo lleva a un conflicto directo con el Estado. Su ofensa es encarar una “ley”, escrita o no, que prohíbe atentar en contra del *status quo*.

Consecuentemente, los contextos de represión, resistencia y encarcelamiento estudiados en esta tesis y sus mecanismos legales tienen que ser leídos como extensiones del poder soberano, como estudia Giorgio Agamben en *State of Exception*, de tal manera que el discurso de seguridad del Estado se transforma en una prioridad frente a los derechos ciudadanos. Esta situación es estudiada por el teórico italiano como una posición paradójica en la que ciertas medidas jurídicas no pueden ser entendidas en términos legales, haciendo que el estado de excepción emerja como la forma legal de lo

que no puede tener una forma legal (1). Es decir, ciertas leyes alrededor de la seguridad del Estado convierten a la excepción en la norma, en respuesta a la articulación de una amenaza, a veces extranjera, a veces interna. La excepción que extiende el poder soberano permite que algunos ciudadanos caigan bajo la categoría *homo sacer*, forma del derecho romano clásico que Agamben retoma en sus teorías sobre el estado de excepción en relación con el tratamiento de los cuerpos y las subjetividades en *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. El *homo sacer* es aquel que es sacado de la ley profana y divina por una excepción y cae en una situación de abandono o de vida nuda (*bare life*). Según Agamben, la política contemporánea ha convertido a la excepción en norma, lo que significa que no solo ciertos sujetos caen en esta categoría sino que todos, virtualmente, podemos ser *homines sacri* (115). El estado de excepción, o la extensión del poder soberano, denota entonces una condición en la que todos estamos en una situación de vulnerabilidad mayor y en la que nuestra inocencia o criminalidad puede ser atribuida a prejuicios asociados con la raza, la clase, el género o, como en los casos aquí analizados, con la ideología, la práctica política, la práctica intelectual o la sexualidad.

Entonces, lo que está en el centro de la problemática alrededor del régimen de veridicción es, finalmente, la aporía en la base de la relación entre la violencia y la ley estudiada por Benjamin en "Para la crítica de la violencia" (169-201). Según el crítico alemán, entender la relación entre violencia y derecho es fundamental para dilucidar caminos para la transformación revolucionaria. La violencia, según arguye, tiene dos funciones: una de carácter de creación jurídica o la violencia creadora de derecho y otra como medio para fines jurídicos o la conservadora del derecho. El poder de la violencia

de crear derechos es ciertamente temido por el Estado que pretende limitar el poder de gobernar de los ciudadanos. En el derecho moderno, argumenta Benjamin, hay una tendencia de "vedar toda violencia, por lo menos a la persona aislada como sujeto jurídico" (178). De ahí que el Estado le tema al "gran delincuente" en el cual "esta violencia se le aparece como la amenaza de fundar un nuevo derecho, frente a la cual (y aunque sea impotente) el pueblo se estremece aún hoy, en los casos de importancia, como en los tiempos míticos" (178-9). Aunque el Estado debe reconocer en el marco legal ciertos derechos a esta violencia, como el derecho a la huelga general que Benjamin ofrece de ejemplo, este derecho es limitado, constantemente atropellado por el carácter conservador de la violencia, monopolizado en los aparatos de control estatal. De ahí que en las instancias estudiadas aquí el Estado constantemente despliegue sus mecanismos de control contra aquellos que cuestionan el orden legal, mientras construye discursivamente las formas de legitimar esta violencia mediante un régimen de veridicción que presenta a los escritores y lo que representan bajo categorías relacionadas con lo anti-nacional, la locura, el vandalismo o lo contrarrevolucionario.

Aunque en cada capítulo de este trabajo me enfoco en contextos nacionales de represión política—es decir, en el Estado-nación como modelo de análisis—las conexiones transnacionales que pueden ser establecidas gracias a la construcción del paradigma reflejan problemáticas fundamentales en el modelo de Estado, en la filosofía de la historia, la ley y política occidental y, también, en las relaciones con la política imperial de Estados Unidos y de la Unión Soviética en la región. Tomemos como ejemplo un evento que visibiliza esta dinámica en una época fundamental para los tres países que nos

competen. En las Olimpiadas de México de 1968, dos atletas afroamericanos, Tommie Smith y John Carlos, al ser premiados levantaron sus puños cerrados, cubiertos de guantes negros, mientras sonaba el himno nacional estadounidense. Este acto tenía la intención de llamar la atención internacional a la lucha por los derechos civiles en Estados Unidos y, específicamente, a la movilización política de afroamericanos en contra de la opresión, el racismo y violencia estatal. Esta celebración del "*black power*" les costó a los atletas una serie de abucheos y la expulsión de los juegos olímpicos.

En este momento o, específicamente, en esta imagen suspendida, coinciden varios elementos pertinentes a los contextos nacionales y transnacionales aquí estudiados. El llamado de atención a las prácticas represivas del Estado estadounidense en contra de las minorías internas a través del gesto político de los atletas, complementado con la solidaridad del tercer atleta en el podio, el australiano Peter Norman, que portaba una placa del Proyecto Olímpico por los Derechos Humanos, elucidan los diversos niveles de convergencia entre la violencia de Estado y la resistencia, la celebración nacionalista en la plataforma deportiva y otros modelos de autonomía política, el consenso y la disidencia, la visibilidad y la invisibilidad de ciertas prácticas políticas. Este momento es sintomático de las fuerzas en contienda en una época en la cual, como sugiere Diana Sorensen, "the utopian longing for liberation turned into the nightmare of repression" (208) y, ante la cual América Latina todavía forcejea para recuperarse del trauma, las desapariciones, las torturas, los encierros.

Este proyecto empieza con la represión del nacionalismo en Puerto Rico casi dos décadas antes del momento histórico descrito; sin embargo, las prácticas de sofocamiento

de la independencia de la isla como alternativa, como veremos en el Capítulo 1, sirven de modelo para contener las demandas de liberación de otras minorías en Estados Unidos, como el movimiento afroamericano durante la década del sesenta y setenta. Asimismo, habían pasado solo días de la masacre de estudiantes en la Plaza de las Tres Culturas, en la que el gobierno mexicano asesinó a cientos de estudiantes y detuvo a miles de manifestantes con la finalidad de "limpiar" el espacio público "moderno" que presentaría al mundo durante las Olimpiadas. Este evento es central en la obra de Revueltas que se abordará en el Capítulo 2. Finalmente, el caso cubano también debe ser entendido a la luz de estas disputas. Aunque desde la insurrección revolucionaria la isla simbolizaba el ímpetu utópico del cambio social frente a la historia colonial latinoamericana y a la persistente amenaza del imperialismo estadounidense, el apoyo del gobierno de Fidel Castro a la invasión soviética de Checoslovaquia en Agosto de 1968 mostró su alineación al eje soviético en la bipolaridad de la Guerra Fría, cerrando la tercera vía política para los países del Tercer Mundo. La dinámica de estos años, que Sorensen caracteriza como dominados por la apocalipsis y por la invención (211), convergen en esta imagen en la que el gesto disidente se apropia de un espacio de visibilidad, aunque no lo haga sin consecuencias. Este gesto, similar al acto de escribir desde el encierro, será el segundo punto interpretado en los capítulos que componen este trabajo.

II. Regímenes estéticos, las políticas de la literatura y el arte carcelario

Otro grupo de preguntas merecen ser abordadas antes de entrar a los capítulos que componen esta investigación: ¿Por qué contraponer la ficción y la poesía al análisis de los regímenes de veridicción, de la violencia estatal y la biopolítica? ¿Qué es lo que el análisis estético puede aportar a la discusión de problemáticas fundamentales en la filosofía de la ley o de la historia? La problemática del presidio político ha sido abordada, sobre todo, desde los derechos humanos, discurso que empezó como un movimiento de amnistía que procuraba la liberación de presos políticos de diferentes latitudes.⁵ Sin embargo, como sugiere Richard A. Wilson muchos reportes de derechos humanos frecuentemente “engage in an unemotional skeletonising of local narratives which strips subjectivity from the representation of events, in order to construct a version apparently free of distortion” (149). Al parecer, para contar la historia de un acto o experiencia de abuso y hacerla creíble, la narrativa tiene que ser purgada de tropos, excesos, simbolismo y figuras retóricas frecuentemente asociadas a la literatura. Este proceso de desubjetivización se vuelve problemático si consideramos que la objetivización—o la normalización como argumentará Foucault en *Vigilar y castigar*—es precisamente una de las estrategias principales de control social y de opresión.

Mi intención al abordar esta problemática desde la estética es justamente expandir la comprensión de estas experiencias mediante el estudio de las prácticas de resistencia frente a los mecanismos legales, discursivos y biopolíticos que pretenden minar la

⁵ Para una historización del movimiento de derechos humanos en relación a la amnistía, ver Engle, "Self-critique, (Anti)politics and Criminalization: Reflections on the History and Trajectory of the Human Rights Movement".

subjetividad política e histórica de ciertos individuos. En este sentido, mi aproximación al tema se alinea con la perspectiva del filósofo franco-argelino, Jacques Rancière, quien define la estética de la siguiente manera:

Aesthetics is not a discipline dealing with art and artworks, but a kind of, what I call, distribution of the sensible. I mean a way of mapping the visible, a cartography of the visible, the intelligible and also of the possible. Aesthetics was a kind of redistribution of experience, the idea that there was a sphere of experience that didn't feed the traditional distribution, because the traditional distribution adds that people have different senses according to their position in society. Those who were destined to rule and those who were destined to be ruled didn't have the same sensory equipment, not the same eyes and ears, not the same intelligence. Aesthetics means precisely the break with that traditional way of embodying inequality in the very constitution of the sensible world. ("Our Police Order")

En contra de la definición clásica de la estética como un orden mimético y jerárquico—en este sentido, la visión aristotélica coincide con la lógica discursiva de los regímenes de veridicción—Rancière la considera una "distribución de lo sensible" y, por tanto, una redistribución de la experiencia que abre un espacio para nuevas manifestaciones de lo visible, lo posible, lo comprensible.

Partiendo de esta definición de la estética, este trabajo estudia las narrativas de confinamiento corporizantes de Matos Paoli, Revueltas y Arenas como un reordenamiento de lo sensible que no solo contestan el régimen de veridicción que reprime a los autores, sino simultáneamente construyen un espacio autónomo de reflexión. Este reordenamiento permite una manifestación de libertad de los escritores que reafirman su subjetividad minada por la biopolítica carcelaria y, a la vez, libera imágenes relacionadas con otras posibilidades de libertad, de construcción de la historia, de justicia que son encarnadas a través de la escritura. Más allá del acto de escribir como

reafirmación de la subjetividad del escritor, la estética permite que Matos Paoli expanda el mundo de la razón instrumental del Estado a través de la presentación de la locura como una visión lúcida, anti-enajenante y amplificada del mismo, que Revueltas explore la desenajenación de la conciencia como primer paso de liberación real de lo humano mediante la exploración de construcciones represivas del espacio y que Arenas insista en la afirmación del individuo como simiente frente al totalitarismo del Estado que lo niega. En las obras aquí estudiadas está en juego, entonces, una redefinición de lo político que niega la pretensión de consenso social del Estado.

La forma en la que estos escritores llevan a cabo estos procesos será explorada en detalle en los capítulos que componen esta tesis a fin de exponer sus políticas estéticas particulares en relación al contexto de represión política, pero también a su contexto literario. Sin embargo, es importante recalcar la particularidad de la escritura carcelaria dentro de esta aproximación a la estética. Varios estudios sobre literatura de prisión se han enfocado en la singularidad de estos textos no solo como actos de denuncia de una institución inhumana, sino también en la particularidad de la escritura carcelaria para ofrecer una crítica a mecanismos de control más amplios, una visión política del mundo desde la experiencia del confinamiento. Davies sugiere que "[p]rison writing, from Boethius to Sarrazine, confronts the writing machine that commands, appropriates, spews out" (236). Haciendo alusión al cuento "La colonia penal" de Franz Kafka, en el que una máquina de tortura escribe la condena en el cuerpo del prisionero de manera permanente, Davies apunta a la función del texto carcelario de contraponerse a la escritura violenta de la ley. No obstante, continúa, el estudio de estos textos contestatarios debe trazar

correspondencias que muestren cómo la escritura carcelaria "not only hinge on the machines themselves and their terrible incisions, but on the ways that prison writers have tried to rewrite the incarcerating text" (236). Esta reescritura que vulnera el texto original encarcelador (la ley, los discursos de veridicción) constituye esta modificación en la redistribución de lo sensible que está enfrentando al lector a otras posibilidades de interpretación.

Aunque la selección de los textos en este trabajo puede parecer arbitraria e incompleta, dado el vasto corpus en el área, mi intención al asociarlos es mostrar esta analogía paradigmática que permite entender cómo ciertos autores, desde la prisión, se están oponiendo a metanarrativas totalizadoras del progreso, de la Historia y de la ley a través de una estética particular, poética o ficcional, que les permite rearticular los discursos dominantes de su entorno con fines liberadores. Si la ideología, como sugieren Revueltas y Slavoj Žižek,⁶ no es un discurso superpuesto a los sujetos, sino que es la realidad misma la que se presenta como ideológica, en el reordenamiento ficcional o poético de la misma, se encuentran las primeras posibilidades de liberación de otros significados posibles. Lo interesante de estos textos es que rehúyen de una visión utópica de la realidad y de una interpretación mesiánica del futuro, aun si provienen de escritores comprometidos con agendas políticas específicas.

Las experiencias traumáticas y límite del encarcelamiento, aquellas que exponen a los escritores a la condición de vida nuda (Agamben, *Homo sacer*), vida reducida al

⁶ En *El subime objeto de la ideología*, Žižek afirma que "La ideología no es simplemente una 'falsa conciencia', una representación ilusoria de la realidad, es más bien esta realidad a la que ya se ha de concebir como "ideológica" –ideológica es una realidad social cuya existencia implica el conocimiento de sus participantes en lo que se refiere a su esencia" (Žižek 46). Esta idea de la ideología es ampliamente desarrollada por Revueltas en su libro *Dialéctica de la conciencia*, como veremos en el Capítulo 2.

mínimo, empiezan a ser percibidas en las dinámicas violentas de orden social y político que superan la coyuntura del presidio de los autores. De ahí que la elaboración del texto carcelario parta no solo de una necesidad testimonial, sino de lo que Villalobos-Ruminott en su estudio de la contra-memoria de la Segunda Guerra Mundial de Spanos, llama "una pedagogía de la catástrofe", una forma de percibir el mundo como si existiese un secreto que tiene que ser revelado (75). Los autores no se enmarcan en un corpus filosófico, en una ideología o en una identidad particular, sino que desarrollan una lealtad a un evento, la experiencia carcelaria, y a su elaboración infatigable. El evento es, finalmente, este instante donde la vida está en riesgo y la obra se convierte una defensa de la vida misma desde la locura en Matos Paoli, desde la abyección en Revueltas o desde la escritura infatigable e incestuosa en Arenas.

En este sentido, oponer la estética a los regímenes de veridicción y a las interpretaciones de la violencia de Estado es fundamental porque solo enfocarse en la arquitectura del poder, en el entendimiento de procesos históricos y en los efectos de la biopolítica en la agencia humana reducida, nos lleva a pensar la política como una sucesión de grandes acontecimientos, ignorando o minimizando las instancias de resistencia social que persisten en la corporalidad, en la subjetividad y sobre todo en la capacidad de visibilizar otras posibilidades. Estos autores, en gran medida, están abriendo un espacio de duda al oponerse a las metanarrativas, a la ontología y teleología de la Historia rescatando otros procesos de significación a través de una estética que se fundamenta en la vida, en el presente y en lo inconcluso. El giro es, en este sentido, lo que Rancière denomina un giro ético que se contrapone al giro ético en la política hacia la

ilusión del consenso social (*Dissensus* 185-202). De ahí que el impulso que comanda la escritura sea destructivo; pero, como sostiene Villalobos-Ruminott, "we should remember that the first consequence of destruction is not the opening of being for a time to come (an emptied Messianism) but the positive disclosure of being's historical and worldly existence as already taking place here and now" (82). La preocupación de estos autores evidentemente lidia con el pasado y el futuro pero desde la fuerza de su imaginario en el presente, de las dinámicas represivas que viven día a día y que ven reproducidas en su entorno. De esta suerte, la visión del prisionero político ausculta su entorno, su celdas o celdas, buscando la fisura que irrumpa el cautiverio, la injusticia y la explotación que caracteriza esta realidad carcelaria. Esa fisura es la explosión estética que muestra el entorno tóxico y, a la vez, afirma las posibilidades del presente.

Esta aproximación es urgente en los estudios sobre literatura carcelaria en América Latina ya que abre un espacio para la discusión del aporte teórico de estos textos al pensamiento crítico latinoamericano al estudiarlos como instancias en la que lo carcelario se convierte en un epicentro reflexivo sobre la ley y la historia. Varios estudios recientes en el tema se han enfocado en el efecto individual de la literatura carcelaria para la resistencia del escritor encarcelado o en posicionar la literatura carcelaria como una constante en la historia literaria de varios países en América Latina.⁷ Por ejemplo, Wanda Rivera en *Literatura Presa LiberArte: la escritura de cuatro prisioneros políticos latinoamericanos* (2005) muestra cómo "la conciencia crítica y la creatividad de los

⁷ En *The Victim as a Criminal and Artist. Literature from the American Prison*, Bruce Franklin argumenta que el caso de la literatura estadounidense es similar ya que no comienza con la novela, sino con los cantos de esclavos en las plantaciones azucareras. De esta suerte, su libro es un intento por posicionar la literatura carcelaria como parte del canon fundamental de la literatura nacional.

prisioneros políticos se consolidan, precisamente, desde la incomodidad carcelaria y el asedio a la razón y la libertad" (4). La experiencia en prisión constituye, en este sentido, un aliciente para desarrollar "maniobras creativas" (5) que contrarresten la biopolítica carcelaria. Otros ejemplos de la segunda instancia son los trabajos sobre Cuba de Jorge Maturano, *Narrativas de encierro en la República Cuba (1925-1967)* (2012) y de Rafael E. Saumell, *La cárcel letrada. Narrativa cubana carcelaria* (2012). Maturano, mediante el estudio de lo que llama "narrativas de encierro" durante el período republicano en Cuba, muestra cómo tanto el confinamiento, el asedio y encarcelamiento están "profundamente enraizados en la historia y en la cultura cubanas" y tienen espacios determinados tanto geográfica como intelectualmente (9). De igual manera, Saumell explora cómo la literatura carcelaria cubana desde Manzano hasta los testimonios políticos de los plantados en la Cuba postrevolucionaria compila discursos centrales en el imaginario histórico, político y literario de la isla.

Aunque ambas aproximaciones son fundamentales para reconocer el rol de la prisión en la historia de América Latina, mi intención en este trabajo es aportar a esta discusión una visión de la literatura carcelaria, especialmente de la poesía y la ficción, como intervenciones políticas que revelan "síntomas políticos e históricos" (Rancière, *Dissensus* 163)⁸ a través de la constante elaboración de la cárcel como *topos* de reflexión. En este sentido, este trabajo comparte el interés de estudios como *Writers in Prison* de Ioan Davies, *Residues of Justice* de Wai Chee Dimock y *Fugitive Thought* de Michel

⁸ Para Rancière la literatura interviene en la política como literatura porque "takes social situations and characters away from their everyday, earthbound reality and displays what they truly are, a phantasmagoric fabric of poetic signs, which are historical symptoms [...] For their nature as poetic signs is the same as their nature as historical results and political symptoms" (Rancière, *Dissensus* 163).

Hames-García en el contenido teórico, ético y filosófico de este tipo de escritura. Tanto Davies como Dimock se enfocan en los elementos residuales de categorías abstractas como la justicia que son expuestos por la literatura carcelaria; mientras Hames-García resalta el pensamiento normativo radical presente en la escritura de prisioneros políticos y líderes de movimientos carcelarios en la prisión.⁹ De esta suerte, el propósito final de esta tesis es resaltar las relaciones entre los tres autores aquí estudiados más allá de lo contingente de su caso, hacia reflexiones más abstractas que resultan fundamentales para el pensamiento crítico.

El capítulo 1, "Francisco Matos Paoli y la poética iluminada de la locura: en búsqueda del arte de liberación", estudia el *Canto de la locura* (1962) escrito por Matos Paoli, poeta y militante nacionalista. El escritor fue encarcelado dos veces en los años cincuenta en la Cárcel La Princesa y en la Penitenciaría de Río Piedras, "Oso Blanco" bajo la Ley 53 hasta ser indultado y enviado a una institución psiquiátrica después del diagnóstico de esquizofrenia. En mi lectura del poema en relación con el contexto de represión del nacionalismo en Puerto Rico, ilustraré cómo Matos Paoli crea una gramática particular mediante la transfiguración poética de la locura y su surgimiento como locus de enunciación que habilita el surgimiento del yo poético como un sujeto iluminado capaz de hablar del devenir de la causa nacionalista en Puerto Rico bajo el contexto de silenciamiento establecido por el Estado con la Ley 53 o Ley de La Mordaza. Como resultado de esta ley, el nacionalismo fue proscrito en la isla, gran parte de su

⁹ Otro trabajo crítico que vale la pena resaltar es *Barred. Women, Writing, and Political Detention* de Barbara Harlow por ser uno de los primeros enfoques transnacionales en los estudios de literatura carcelaria y por su estudio del presidio político de mujeres.

liderato fue encarcelado, conduciendo al sofocamiento de la iniciativa independentista en la época. Frente a este escenario, la celebración de la locura de Matos Paoli irrumpe en la prohibición de la ley, ofrece a la imagen poética como la semilla creativa para iluminar las injusticias del pasado—especialmente alrededor del control de la ley y de la Historia—y visibiliza otras instancias posibles desde las cuales una realidad alternativa para la isla puede ser repensada.

La exégesis del *Canto de la locura* estará acompañada por las reflexiones sobre la experiencia de la locura en la prisión que ofrece el propio autor en sus diarios, en las que la presenta como una posibilidad epistémica lúcida gracias a la cual nuestra visión del mundo puede ser ampliada. Esta conceptualización de la locura influye en el efecto liberador de la estética del *Canto de la locura*, permitiendo que la posibilidad de independencia de Puerto Rico persista en un estado de suspensión. Sus políticas estéticas serán redimensionadas desde las teorías sobre el Arte de la Liberación que desde la prisión también ofrece Elizam Escobar en su libro *Los ensayos del artificiero* (1999). Ambos autores, desde la experiencia carcelaria, están discutiendo las posibilidades liberadoras del arte en conexión con la realidad de la censura y el colonialismo, no solo del confinamiento, sino de la Historia.

En el capítulo 2, "José Revueltas: la defensa de la libertad desde el apando", me enfocaré en dos novelas del autor duranguense escritas a partir de sus experiencias en la colonia penal de las Islas Marías y la Cárcel Preventiva de Lecumberri en la Ciudad de México: *Los muros de agua* (1941) y *El apando* (1969). Revueltas fue enviado en dos ocasiones a la colonia penal por su militancia comunista en los años treinta, mientras que

su encarcelamiento en Lecumberri obedece a su participación en el movimiento estudiantil del 68. En mi lectura de la narrativa revueltiana sobre la prisión mostraré cómo, a través de las políticas estéticas de su realismo histórico, dialéctico y materialista alrededor del espacio carcelario, Revueltas explora la desenajenación de la conciencia como única posibilidad de liberación del sujeto frente a la opresión del Estado priista en México, al igual que frente al capitalismo tardío y las metanarrativas progresistas de la Historia.

Revueltas fue un narrador en un constante ejercicio autorreflexivo. De ahí que mi lectura de su obra busque recuperar el aporte al pensamiento crítico de sus escritos mediante una interpretación comparativa entre las dos novelas en la que se percibe el desencantamiento del escritor con la izquierda mexicana y sus prácticas sectaristas y jerárquicas. Aunque en *Los muros de agua* el escritor todavía considera la fraternidad comunista como la vía de transformación social para México, en *El apando* su preocupación por dismantelar los discursos ideológicos que mantienen al sujeto en constante enajenación muestra una preocupación por la libertad y la vida en una realidad que se percibe cada vez más autoritaria. Estas posiciones políticas, relacionadas con sus postulados estéticos, serán redimensionadas mediante la lectura de textos teóricos revueltianos como "A propósito de *Los muros de agua*"—prólogo añadido a la mencionada novela en 1961—y *Dialéctica de la conciencia* (1971), obra en la que el escritor propone una negación de las ideologías elaboradas a partir del capitalismo y el marxismo vulgar, a favor de los espacios de liberación solo posibles mediante la libertad de la *poiesis*.

En el Capítulo 3, "El laberinto carcelario de Reinaldo Arenas y la desacralización de la verdad revolucionaria", lleva la problemática a Cuba durante los años de la institucionalización de la Revolución Cubana. En esta época, Arenas fue perseguido, detenido y condenado al ostracismo por ser un escritor disidente, en términos de los postulados estéticos promovidos por el gobierno revolucionario, y abiertamente gay. Para salir de la prisión, Arenas fue forzado a firmar una retractación en la que prometía escribir textos más optimistas y "rehabilitarse". La negación de este documento se convierte en un motivo de la escritura areniana como forma de afirmación de sí mismo frente al Estado que lo reprime; sin embargo, la radicalización de su imaginario carcelario y de su estética para mostrarlo apunta a formas de represión políticas y sociales que superan la coyuntura específica del escritor. De ahí que en este capítulo, el análisis se concentre en sus dos últimas novelas publicadas después de su muerte en el exilio: *El color del verano* (1991) y *El asalto* (1991). Ambas novelas presentan una desacralización de la utopía revolucionaria cubana y una imagen laberíntica de lo carcelario a través de una estética insistentemente carnavalesca y barroca, contraria a los postulados del realismo testimonial promovido en Cuba.

En mi lectura de estas dos novelas en relación a la ideología revolucionaria mi intención es resaltar la complejidad de la visión areniana de lo carcelario que lo conduce a la insistencia rebelde en el individuo como una opción liberadora. Esta rebeldía y radicalidad crítica serán contrastadas con las ideas de José Martí sobre el presidio en *El presidio político en Cuba* (1871) con la finalidad de redimensionar el diálogo acerca de la obra de Arenas en relación con la historia cubana y con el lugar que ocupa el presidio en

ella. Ambos autores denuncian las cárceles de su época a través de la escritura iluminando la lógica represiva inherente en el orden legal, político y social que supera sus respectivas coyunturas.

Finalmente, el epílogo de este trabajo reitera las relaciones entre estos tres autores pertinentes al paradigma aquí expuesto y muestra cómo a través de la estética Matos Paoli, Revueltas y Arenas muestran la realidad como un ambiente marcado por la injusticia, o por la Justicia que acecha. Sin embargo, la elaboración insistente de la experiencia carcelaria les permite también dilucidar los presentes posibles que habitan en las fisuras del sistema legal y político, cuya epítome es la cárcel. Como *La máquina del tiempo* de Escobar, este trabajo pretende regresar la mirada a estas instancias de represión con la finalidad de conectar estas fisuras hacia nuevas interpretaciones de la justicia y la historia.

CAPÍTULO 1

Francisco Matos Paoli y la poética iluminada de la locura: en búsqueda del arte de liberación

*Garabateaba en las paredes de la celda versos innumerables.
El Director de la cárcel enviaba a un preso a borrar con cal estos exabruptos míos.*
(Francisco Matos Paoli, "Autobiografía espiritual")

Mi apuesta en el arte es mi apuesta por la vida. Es mi apuesta en el posible eslabonaje entre la lucha política y la lucha por la sobrevivencia en un ambiente hostil. No me refiero meramente a la prisión per se, sino a todas las hostilidades creadas por la prisión de los sistemas sociales en nombre del pueblo y de la libertad; lo mismo que la prisión de la 'comunicación'.
(Elizam Escobar, *Ensayos del Artificiero*)

El Paseo de La Princesa en San Juan alberga hoy la Compañía de Turismo de Puerto Rico y una galería de arte. Una placa en la entrada recuerda que aquellas instalaciones solían ser la Cárcel La Princesa, construida en 1837 por las autoridades del régimen colonial español y que siguió en funcionamiento bajo el dominio norteamericano hasta 1978. Poco en el edificio es remanente del lugar que ocupa en la historia de la lucha por la causa nacionalista e independentista de Puerto Rico en el siglo XX. Tres calabozos en la parte trasera de las instalaciones son tal vez los últimos reductos de la memoria histórica de los años en que La Princesa era la cárcel que albergaba a individuos sancionados por la ley—entre ellos, líderes del nacionalismo puertorriqueño como Pedro Albizu Campos, Juan Antonio Corretjer y Francisco Matos Paoli. Esta renovación del espacio carcelario representa simbólicamente el trato que ha recibido la historia de la movilización nacionalista e independentista en Puerto Rico. Una historia que hay que buscar en los residuos, en los apartados, en los restos que permanecen frente a la rapidez de las transformaciones.

Los calabozos, como apartados que recuerdan lo que la cárcel fue, son equiparables al rol que cumplen muchos textos que surgieron desde la prisión durante aquellos años. Estas páginas hablan sobre una historia de represión latente, fundamental para comprender la situación colonial de Puerto Rico y el uso sistemático de la vigilancia, el encarcelamiento, la tortura, la suspensión de la ley, entre otras formas de control social en la contención de la disidencia interna en Estados Unidos. A partir del 11 de septiembre esta política de vigilancia pasa a ser una política global en nombre de la seguridad nacional. Bajo el argumento de salvaguardar la seguridad interna, es posible suspender el estado de derecho mientras emergen nuevas burocracias administrativas para decidir quién debe ser enjuiciado, detenido y por cuánto tiempo más allá de las fronteras nacionales (Butler, *Precarious Life* 51). La represión de la alternativa independentista en Puerto Rico es un claro precedente de esta política global, esencial en cualquier intento de comprensión de la complejidad del desarrollo de estas formas de represión que no han dejado de actuar desde la aprobación de la primera Acta de Espionaje en 1917 y el Acta de Sedición en 1918 en Estados Unidos (Rivera, *Literatura Presa* 31). En el caso puertorriqueño—tanto en la isla como en la diáspora—desde los albores del nacionalismo en los años treinta, el encarcelamiento ha sido un *continuum* como estrategia de control social y represión política para eliminar cualquier alternativa política a favor de la independencia.

Este tipo de práctica se compagina con la lógica de la prisión en el siglo XX que, como sugiere Angela Davis en *Abolition Democracy: Beyond Empire, Prison, and Torture*, hace de la prisión, “a way of disappearing people in the false hope of

disappearing the underlying social problems they represent” (41). El gobierno colonial en Puerto Rico promovió la estigmatización del nacionalismo e independentismo mediante discursos de criminalidad y, en algunos casos, de locura, mientras se amparaba en leyes que permitían la prohibición de visiones alternativas de gobierno y que justificaban el encarcelamiento sistemático de disidentes. Sin embargo, esta esperanza de desaparición, como la califica Davis, es ficticia. De ahí que si bien el aparato colonialista estadounidense en Puerto Rico haya intentado terminar con cualquier acto de resistencia al proscribirlos, con la historia de la movilización anticolonialista al negarla y con los cuerpos mismos de esta historia al encerrarlos o asesinarlos, existen remanentes que desafían este proceso de desmantelamiento y lo articulan críticamente.

Este capítulo lidia mayormente con los residuos textuales de esta historia. La literatura carcelaria en Puerto Rico comprende un corpus compuesto por testimonios, poesía, relatos autobiográficos y ensayos que conforma una parte importante de la literatura del país. Es gracias a este corpus que se immortalizan la cárcel sanjuanera de La Princesa, el “Oso Blanco”¹⁰ y prisiones estatales y federales en Estados Unidos como espacios de creación y temas de reflexión fundamentales para abordar la realidad que se vive en la cárcel, la isla y la diáspora. Esta escritura responde a lo que Eduardo Lalo llama “el deseo del lápiz” en el libro que lleva ese nombre y donde a partir de fotografías tomadas a las paredes y a los espacios del “Oso Blanco”, deshabitado y a punto de demolerse, el autor medita sobre esta necesidad de la escritura-marca para el preso. Nos

¹⁰ Vale la pena mencionar que el 31 de mayo de 2014 el gobierno de Puerto Rico empezó la demolición de la que fue la penitenciaría de Río Piedras “Oso Blanco,” proceso que se espera que termine en 2015. Al igual que la renovación de la cárcel La Princesa, el “Oso Blanco” debe ser comprendido dentro de estas discusiones sobre la memoria histórica de la isla y el espacio que en ella ocupan sus prisiones.

dice, “no tener el deseo del lápiz significa deshumanizarse o morir, [este deseo] es la pulsación de la vida que se manifiesta como un desbordamiento en el espacio reducidísimo (y, por ello, violentísimo de esta celda)” (14). Este acto de escritura no implica únicamente la manifestación de libertad, una marca “más-allá-de-la-ley” (15), del preso dentro de un sistema carcelario que pretende anularla por completo, también es una invitación a la lectura, a la observación y, ante esto, al reconocimiento de que el espacio carcelario nos pertenece a todos. De ahí que Lalo escriba en respuesta lo siguiente:

La celda, la cárcel, es el espacio que todos llevamos dentro. Ha estado oculto por el pudor, el miedo y la ignorancia, por el “bien pensar” de los lugares comunes y las débiles morales, por los proyectos de dominación política, las promesas del consumismo y el hábito de la libertad, por, en suma, una oportunista y terca ingenuidad. Sin embargo, pese a nuestros intentos higiénicos, cada uno de nosotros lleva en su interior el amplio catálogo de transgresiones de la humanidad. (12)

Después de todo, aún si los muros del presidio intentan alejar este espacio contenido de lo social, se construyen visibilizándolo, sin lograr expulsar completamente las transgresiones que pretenden castigar.

En esta “escritura-marca” varios presos políticos nacionalistas e independentistas encontraron una forma de resistir la reducción de su humanidad dentro del ambiente carcelario, mientras desafiaban el olvido histórico que impulsaba el Estado a través de políticas y leyes dirigidas a contener cualquier avance hacia la independencia de la isla. Momentos de hiperconciencia de esta realidad han generado textos desde la prisión—como espacio de creación y de reflexión en el que el estado de prohibición, negación y silenciamiento se vive en su forma más dramática—que afrontan los límites de este empeño de destrucción y, sobre todo, su racionalidad discursiva. Un ejemplo fundamental

de esta hiperconciencia en la historia literaria y política puertorriqueña es el caso de la obra poética de Francisco Matos Paoli (Lares, 1915–San Juan, 2000) y, específicamente de su poema *Canto de la locura* (1962). En este capítulo abordo la vida y la obra de Matos Paoli como un paradigma para entender esta relación entre confinamiento, justicia y escritura en la época de represión del nacionalismo en Puerto Rico. Arguyo que en *Canto de la locura* el escritor crea una gramática gracias a la transfiguración poética de la locura y a su establecimiento como locus de enunciación que le permite al yo poético surgir como sujeto iluminado y hablar sobre el devenir histórico de la causa nacionalista y de la isla bajo el contexto de silenciamiento institucionalizado por el colonialismo norteamericano. Esta gramática de la locura en el poema difiere de la tradición nacionalista y de la razón instrumental del discurso estatal al intentar rescatar las particularidades y, sobre todo, las complejidades del proceso histórico desde una mirada crítica en la que se articulan dos momentos históricos fundamentales: el primer lustro de los años cincuenta, marcado por la represión bajo la Ley 53 que proscribía cualquier intento de derrocar o desestabilizar al gobierno en el isla¹¹ y el final de la década del cincuenta y principios de los años sesenta, cuando escribe el poema, y se consolida el gobierno de Luis Muñoz Marín y el Estado Libre Asociado en la isla.

La locura, poetizada como una puesta en crisis del lenguaje "racional" y basada en la abolición de opuestos, emerge como una posibilidad epistémica que restituye la

¹¹ La Ley 53 consideraba “delito grave el fomentar, abogar, aconsejar o predicar, voluntariamente o a sabiendas, la necesidad, deseabilidad o conveniencia de derrocar, destruir o paralizar el Gobierno Insular por medio de la fuerza o la violencia”. También consideraba delitos imprimir, publicar, editar, vender, exhibir u organizar o ayudar a organizar cualquier sociedad, grupo o asamblea de personas que fomenten la intención de derrocar, paralizar o destruir el Gobierno Insular (Acosta, *La Mordaza* 13).

subjetividad política de Matos Paoli y la dimensión ética de su causa, reprimidas por discursos legales y médicos, corporizando o haciendo aparecer lo que la ley colonial pretende reprimir o expulsar del terreno de lo normativo o racional. La locura es entonces una hiperlucidez que permite, en el sentido de las tesis de la historia de Benjamin, la búsqueda de la verdad histórica, no mediante el conocimiento de las cosas “como verdaderamente han sido”, sino mediante la aprehensión de un recuerdo, tal como éste relampaguea en un instante de peligro (66). Matos Paoli articula estos momentos con el fin de fijar una imagen del pasado en relación al presente. Solo gracias a este proceso, la posibilidad de independencia y justicia para Puerto Rico sigue siendo a lo largo del poema una pregunta que se resiste a desaparecer, que permanece en el canto de la voz poética que se ha declarado loca y que encuentra la esperanza de existir en la imagen poética nueva frente a las prohibiciones impuestas por el clima político bajo la Mordaza. El pasado y el presente cohabitan en el texto con el fin de ser liberados del "devenir" posible o habilitado por la razón instrumental, razón que no permite articular lo que ha ocurrido ni posibilita el ejercicio de pensar otro futuro, resultante de otra historia.

El alcance político de las propuestas estética y ética, presentadas por el escritor lareño en el mencionado poema y también defendida en varios pasajes de sus diarios, puede ser redimensionado a través de una lectura del canto desde las teorías estéticas que, también desde la prisión, articula otro ex preso político puertorriqueño, el artista plástico Elizam Escobar. En sus ensayos, *Los ensayos del artíficiero* (1999), escritos entre 1983 y 1993 durante su confinamiento en diferentes cárceles en Estados Unidos por formar parte

de las Fuerzas Armadas de Liberación Nacional (FALN),¹² Escobar defiende la necesidad de teorizar sobre el arte de liberación en oposición al arte político-directo. El arte de liberación, basado en el aspecto de liberador de lo simbólico, “surge desde las zonas reprimidas de una humanidad que se inventa y reinventa contra todas las epistemologías que pretenden ser representativas de esa misma humanidad” (82). Bajo el colonialismo, aparece como un mecanismo anulador de toda fórmula o concepción del arte que no emerja desde la propia necesidad estética y política del colonizado. Consecuentemente, el arte que procure la libertad real de los pueblos colonizados va a privilegiar la ambivalencia y los intercambios simbólicos en una lucha contra la muerte y el olvido histórico en lugar de la certeza de los significados.

Al igual que Matos Paoli y su *Canto de la locura*, las teorías de Escobar surgen desde sus experiencias de confinamiento, donde ha podido constatar “la cuestión del papel visionario del artista y la experiencia de la censura” (*Ensayos* 111). Esta relación entre creación y censura permite asimilar a estos artistas y militantes como dos momentos de reflexión sobre la estética, la justicia y la historia que comparten condiciones estructurales similares. Desde estas experiencias de lo carcelario pretendo explorar cómo el arte, en este caso el *Canto de la locura*, promueve una visión de la justicia no como una idea formal-universal, sino como un “provisional dictate, an incomplete dictate,

¹² Las FALN, activas entre 1960 y 1983, fueron otro de los grupos militantes por la causa independentista de Puerto Rico. Fundado por Filiberto Ojeda Ríos, las FALN estuvieron más activas en Estados Unidos que en la isla, con una presencia fuerte en ciudades como Chicago y Nueva York. Varios de sus miembros fueron encarcelados y perseguidos por el FBI dentro de las actividades del COINTELPRO (Ver Churchill y Vander Wall, *Agents of Repression*). En 1980 Elizam Escobar fue arrestado junto a otros once compañeros en Illinois y acusado de conspiración sediciosa y otros cargos relacionados. Tras estar preso diecinueve años en diferentes prisiones de Estados Unidos fue, finalmente, indultado por Bill Clinton en 1999.

haunted always by what it fails to encompass” (Dimock 9). El poema carcelario de Matos Paoli representa cómo bajo un régimen colonial esta ausencia de resolución sigue rondando la estabilidad política y discursiva del Estado y vuelve a visitar el texto como una necesidad de liberación.

Para abordar la densidad de esta relación entre confinamiento, justicia y estética en Puerto Rico, empezaré por situar el *Canto de la locura* de Matos Paoli dentro del contexto literario e histórico-político en el cual surge para después pasar a examinar cómo sus decisiones estéticas no son simplemente contestatarias, sino que usan la escritura como un espacio de revelación autónomo. La estética de Matos Paoli será analizada en relación con su defensa y conceptualización de la locura y con el lenguaje que ésta le exige. Finalmente, su propuesta estética será compaginada con la de Escobar con el fin de discurrir sobre las dimensiones éticas de sus críticas a la razón instrumental tanto del Estado como del aparato legal y del arte político-directo. Ambos artistas apostaron en la escritura y en el arte como forma de resistir y de rechazar al imperio; pero, sobre todo de desplazar el límite impuesto por las prisiones reales y las prisiones de las visiones circulantes de lo justo, de lo históricamente relevante y de lo posible; la pertinencia de ese exceso es finalmente el meollo de este capítulo.

I. Prisión y escritura en Matos Paoli: la excepcionalidad del *Canto de la locura*

Con la excarcelación de Pedro Albizu Campos y su regreso a Puerto Rico en 1947, el movimiento nacionalista entra en una segunda etapa de auge (1947-1954).¹³ Matos Paoli es nombrado Secretario General del Partido Nacionalista en 1949 y milita durante una guerra contra el nacionalismo que aunque empieza a mediados de los años treinta, se recrudece en los cincuenta con el fin de asfixiar cualquier aspiración de independencia. Como resultado, Matos Paoli, al igual que todo el liderato nacionalista, es encarcelado después de la insurrección nacionalista de 1950. Acusado de cuatro violaciones a la Ley 53 o Ley de la Mordaza e inculpado por dos de ellas, el autor de *Canto de la locura* pasa varios momentos de su vida en la prisión y en instituciones psiquiátricas entre 1950 y 1955. En confinamiento Matos Paoli escribe prolíficamente y sobre la cárcel medita en diversos pasajes de sus escritos.

El caso de la escritura de Matos Paoli en prisión sobresale no solo por lo prolífico, sino por la complejidad del universo poético que construye. Susana Matos Freire, hija del poeta, relata que una de las anécdotas más repetidas entre las personas que compartieron el presidio con su padre contaba cómo llenaba las paredes de versos una y otra vez. Como dice el poeta en su “Autobiografía espiritual”, cuando fue trasladado de la Princesa a la Penitenciaría Insular, “Oso Blanco”, garabateaba las paredes con versos y cuando volvía

¹³ El Partido Nacionalista, fundado en 1922, tiene su primera etapa de auge entre 1930-1936, cuando comienza la primera ola de encarcelamiento de su líderes acusados de conspiración sediciosa. Con el regreso de Albizu Campos a la isla en 1947 empieza la segunda etapa que durará hasta 1954, cuando el ataque al Congreso de Estado Unidos el 1 de marzo de 1954 desata la última oleada de represión, esta vez en manos del gobierno del Partido Popular Democrático (Ver Picó, *Historia general*; Maldonado Denis, “Las perspectivas del nacionalismo latinoamericano: El caso de Puerto Rico”; y Ferrao, *Pedro Albizu Campos y el nacionalismo puertorriqueño*).

a la pared blanca repetía el acto (Matos Paoli xix). Aquella escritura obsesiva, efímera después de la capa de cal, es el “deseo del lápiz” del que habla Lalo y que, al igual que la obra de prisión publicada de Matos Paoli, ilustra el rol de la escritura como intento de supervivencia y de consuelo. Además, su obra destaca por una escritura que es también una transgresión del sistema de censura imperante y de la razón instrumental del Estado que intentan promover un modelo de unidad política, un principio de organización, una idea de la moral y de la nacionalidad a la cual los nacionalistas e independentistas no pertenecen. Durante y acerca de su confinamiento, Matos Paoli, quien ya había publicado otros libros fuera de la prisión como *Habitante del eco* (1944) y *Canto a Puerto Rico* (1952), escribe tres libros que conforman pilares importantes en su obra poética: *Luz de los héroes* (escrito en 1951 y publicado en 1954), *Canto nacional a Borinquen* (escrito en 1955 e inédito hasta 1982) y el mencionado *Canto de la locura* (escrito en 1961 y publicado en 1962).¹⁴

Antes de la prisión, la poesía de Matos Paoli destaca por una trayectoria que comprende el ruralismo poético con la exaltación de Lares y la montaña en *Cardo labriego y otros poemas* (1937), la experimentación vanguardista basada en la metáfora novedosa en sintonía con los poetas de la Generación del 27 y el estilo simbolista influido por la Escuela Francesa, sobre todo, por Stéphane Mallarmé y Paul Valéry. En libros como *Habitante del eco*, *Teoría de Olvido* (1944) y *Canto a Puerto Rico*, Matos Paoli experimenta con el lenguaje en un intento de comprender misterios y fantasías sobre el

¹⁴ Vale la pena mencionar que Matos Paoli fue durante toda su vida un escritor prolífico. La "Bibliografía completa de Francisco Matos Paoli", compilada por Isabel Freire Matos y publicada en la edición crítica de *Canto de la locura* editada por Ángel Darío Carrero, recoge cincuenta y cuatro libros de poesía y seis obras en prosa con las fechas de escritura y publicaciones de sus diferentes ediciones, además de sus participación en diferentes antologías (86-8).

mundo. De esta suerte, a la experimentación en el estilo le corresponde un contenido que es altamente filosófico, teológico y metafísico, donde es posible entrever sus creencias tanto cristianas como espiritistas. En esta etapa de la obra de Matos Paoli, específicamente en su obra de los años cuarenta, se va afianzando un uso de la poesía como búsqueda de trascendencia, una exploración de la belleza del mundo fuera del mismo como "un sueño leve de transfiguración de la realidad" ("Autobiografía" xv).

Esta poética va a transformarse sustancialmente después de la experiencia de cárcel de Matos Paoli, aunque no pierde en ningún momento la preocupación con el lenguaje y la experimentación estilística. Para Julio Ortega, la cárcel convierte a Francisco Matos Paoli en un poeta mayor no solo porque tres de los libros más importantes de su obra poética encuentran en el encierro físico ya sea un espacio de creación o un referente de reflexión, sino porque los versos surgen como "las más hondas y únicas meditaciones hechas en los bordes del lenguaje, en sus parajes sin retorno". Específicamente, el *Canto de la locura*, escrito como suerte de testimonio poético de su experiencia en la cárcel y en la militancia nacionalista, como sugiere el propio poeta "bucea en chispazos de altura mística y descubre la realidad en el más allá, se entusiasma con el correlato sangrante de la tierra, con la fealdad del mundo" ("Autobiografía" xxi). En la cárcel la poesía de Matos Paoli vuelve encontrar en la realidad un referente importante. Así, es la exploración de este "más allá", tanto de la mística como de la inmanencia de la realidad, lo que hace de *Canto de la locura* un poema complejo en el que se contraponen muchos universos poéticos.

En dos días de 1961 Matos Paoli escribe este poema sobre su encierro, compuesto por 989 versos distribuidos en veinticuatro segmentos de dramática y lírica en los que se funden "el poeta y el patriota en un abrazo cósmico de resonancia infinita" (Freire en Melendes ccclxv). Escrito en verso libre, a diferencia de los otros dos poemas carcelarios donde domina el soneto, el poema sobresale por la fluidez de las imágenes en un constante tono ascensional que no llega a consolidarse por completo. El yo poético que inicialmente se presenta como un ser derrotado, "ya está transido, pobre de rocío,/este enorme quetzal¹⁵ de la nada" (1-2), se debate a lo largo del texto entre el llamado de la realidad y el ascenso místico, el mundo y el trasmundo, la locura y la lucidez, la prisión y la libertad, el silencio y la voz, entre otras dualidades. En el lenguaje, Matos Paoli privilegia un fluir de conciencia donde abundan las analogías, las antítesis y las metáforas que van elaborando imágenes que se suceden para conducirnos a la imagen total que es la de un "yo ecuménico-utópico" que integra "las perspectivas del hablante lírico como poeta, profeta, loco, médium, espiritista, cristiano-paulino así como de patriota prisionero" (Alberty en López-Baralt XXXI). Por este motivo, en el lenguaje de Matos Paoli las palabras aluden tanto a la luz como a la sombra, a la libertad como al encierro, a la quietud y al vuelo, a la mística y a la historia.

Esta perspectiva amplificada que consigue abarcar todas las dimensiones de la realidad que el poeta contempla es posible solo a través de la locura como locus de enunciación y de una forma libre que privilegia la fluidez. De ahí que en los versos donde

¹⁵ Para Joserramón Melendes, la imagen del quetzal de la nada constituye una forma de "deislar" a Puerto Rico y conectarlo con la historia de liberación y colonialismo de América (Melendes, Entrevista).

aparece la primera mención a la locura en el texto, se pueda ilustrar este mundo dual y cambiante que el poeta articula en el poema. El yo poético nos dice:

Después de la sutil locura
se agranda mi Dios en los lirios,
empiezo a darme luz en las esquinas
y se paraliza el polen de los muertos
en lo que de mí está sellado. (*Canto* 103-6)

En estos cinco versos, Matos Paoli contrapone el movimiento a la cerrazón cuando figura una imagen en la que se "agrandan" los lirios, frente al "polen" paralizado de los muertos o al sujeto poético que "está sellado". Asimismo, el tono es sombrío, cuando alude a la muerte y al encierro, y luminoso, cuando menciona la presencia de la luz en las esquinas y la grandeza de Dios en la blancura de los lirios.

Los versos del poema continúan estos mismos vaivenes entre opuestos. No obstante, esto no significa una visión maniquea del mundo. En *Canto de la locura* Matos Paoli celebra el delirio—lo que se inaugura con la palabra canto en el título—y la poesía como caminos hacia la libertad de la nación y del sujeto en el contexto de represión en el que ha militado y en el que escribe. Constantemente, la voz poética interpela a sus interlocutores al enloquecimiento como la vía de esperanza y justicia y afirma: "Pero hay que enloquecer./No me conformo con el mar adoquinado/de supinas estelas [...]." (451-3). Mantenerse cuerdo es conformarse con recibir aquel adoquín (rigidez, contención) que cae como las rejas del encarcelamiento sobre el mar (inmensidad, fluidez).

El rol de la locura en la poética de Matos Paoli ha sido interpretado por la crítica literaria de diversas maneras que dilucidan el lugar complejo ocupa en el texto y en la vida del poeta. Rivera, por ejemplo, propone una lectura política del poema "in order to

stress the poet's commitment to restoring freedom in a productive tension with the instrumental rationality of the colonial government of Puerto Rico" ("The Politics" 198). En esta lectura, "madness dignifies itself as a literary disguise, obscuring his political discourse of freedom" (212), mientras que la poesía provee el espacio simbólico para estas representaciones. De esta suerte, el *Canto de la locura* aparece como el escenario para restaurar la humanidad y la libertad, gracias a la disputa entre la locura nacionalista y la racionalidad del gobierno. Por su parte, Ortega entrevé la cuestión de la locura en Matos Paoli como una intención de trascender la dimensión referencial del lenguaje con fines políticos. Argumenta que "Puerto Rico no cabe en el lenguaje literal, es a la vez jardín edénico y cárcel, manicomio y cementerio, casa materna y páramo ajeno. Hablar de la patria es un delirio que causa el balbuceo de la locura. Pero la pérdida del lenguaje por la locura crea poesía". Esta poesía vendría a ser un discurso que al superar la dimensión referencial del lenguaje constituye la única vía para celebrar la nacionalidad frente a la opresión.

Si bien es cierto que existe algo de "disfraz literario" para evadir la censura en el poema y que en ciertos momentos los vaivenes, la sintaxis fragmentaria parecen sinsentidos, considero que la propia conceptualización de Matos Paoli sobre la locura en la prisión es clave para entenderla como una experiencia con la que el poeta accede al mundo más allá de los límites carcelarios y de la razón instrumental, encontrando en ella una posibilidad epistémica. Esta conceptualización será detallada más adelante. Lo importante ahora es ver cómo este poema se destaca en la extensa producción literaria generada por los presos políticos puertorriqueños, inclusive frente a los otros dos libros

de poemas de cárcel de Matos Paoli antes mencionados. La particularidad del *Canto de la locura* radica justamente en esta visión amplificada del mundo, la realidad y la historia gracias al concepto articulador de la locura como hiperlucidez. A pesar de ser escrito como una reflexión de Matos Paoli en respuesta a su experiencia de confinamiento en prisiones e instituciones psiquiátricas en la isla, el *Canto de la locura* pretende encarnar las dimensiones colectivas y éticas de la represión de la causa anticolonialista yendo más allá del testimonio particular—como podrían pensarse textos como *Memorias de 20 años en prisión* (197?) de Ramón Pedrosa o *Memorias de un patriota encarcelado* (1978) de Óscar Collazo—o de la escritura como experiencia terapéutica de liberación—como los poemas de Lolita Lebrón recogidos en *Sándalo en la celda* (1976). Como sugiere López Baralt, en este poema Matos Paoli “[troca] su pena, que también es el dolor colectivo de su país, en una bandada de aves en vuelo que aspiran, a la vez a la libertad y a la trascendencia” (XLVI). El loco del canto se construye como una voz que excede la experiencia particular del poeta, pretendiendo ensanchar la conciencia misma de lo que conocemos de esos años y de esa historia. A continuación presentaré los detalles de la historia que Matos Paoli incorpora en su poema, detalles fundamentales para la comprensión de la intertextualidad entre los discursos tanto históricos como legales del Estado y la poesía en *Canto de la locura*.

II. Prisión política en la era del silencio

*Mas, he aquí la muralla
la reja, la metralla
sin alma que vigila. . .*
(Juan Antonio Corretjer, *Distancias*)

*Porque el silencio me prohíbe,
me hace ser pulso dual en la azucena.*
(Francisco Matos Paoli, *Canto de la locura*)

Los dos epígrafes de esta sección insinúan el clima de represión y silenciamiento rampante que se vivió en Puerto Rico en los años cincuenta. Estos versos son resultado de la prisión política de Corretjer y Matos Paoli en La Princesa por violaciones a la Ley 53. Ambos militantes acuden a la poesía como camino para resistir la muralla y el silencio, logrando abrir un camino de liberación a lo que está siendo contenido. El desarrollo de esta contención es de larga data.

Pensar la historia política de Puerto Rico a partir de 1898, fecha en que España concede a Estados Unidos los derechos sobre la isla en el Caribe y las Islas Filipinas mediante el Tratado de París, es internarse en una de las aporías más profundas del discurso democrático estadounidense. Con el fin de la Guerra Hispanoamericana se hizo evidente que la invasión y anexión de Puerto Rico eran parte de una estrategia fundamental para que Estados Unidos consiguiese un mayor control y acceso al Caribe y Latinoamérica en general. Desde este momento, la isla quedó bajo el dominio del gobierno estadounidense que, aunque concedió ciertas facultades al gobierno isleño a través de diferentes actos y leyes¹⁶ en el siglo XX, no ha terminado con la naturaleza

¹⁶ De 1898 a 1900, Puerto Rico estuvo bajo un gobierno militar que terminó con la Ley Foraker. La mencionada ley estableció que la isla quedaría a cargo de un gobernador estadounidense plenipotenciario. En 1917, se aprobó la Ley Jones que extendía la ciudadanía estadounidense a los puertorriqueños pero seguía limitando su autonomía política y económica. Esta ley rigió el país hasta 1952 cuando se aprobó el Estado Libre Asociado y la Constitución.

colonial de su relación política y económica (Grosfoguel 1-43). De ahí que indagar en la historia de la represión de la causa nacionalista e independentista dentro este juego político implique encontrarse con la contracara del discurso democrático de Estados Unidos y con una de sus facetas más represivas y violentas. En el caso de Matos Paoli, nacido en 1915, todavía entonces sin ciudadanía estadounidense y en medio de disputas por el futuro de la isla, su vida queda atravesada por varias de estas dinámicas y son elementos que nutren su obra más allá de su afiliación al Partido Nacionalista. Como veremos más adelante, la segunda etapa de auge nacionalista, la estabilización del gobierno del Partido Popular Democrática (PPD), la represión de los años cuarenta y cincuenta bajo la Ley 53 y el establecimiento del Estado Libre Asociado del 1952, son solo algunos de los eventos que Matos Paoli presencia y traspone en su obra.

Ahora, ¿cómo se desarrollan las tensiones que van a generar la represión y el encarcelamiento sistemático en la isla durante los años cincuenta? La historia es compleja y no puede ser entendida sin ver las condiciones internas de la isla y la geopolítica estadounidense en el siglo XX con relación a los esfuerzos de independencia en Puerto Rico. Una vez finalizada la Guerra Hispanoamericana en 1898, el independentismo tradicional del siglo XIX en Latinoamérica adquirió en Puerto Rico otros matices. Como sugiere Fernando Picó, dentro de las filas que buscaban la independencia de España, “mientras unos se convirtieron adalides de la anexión a los Estados Unidos, los otros tendrían que comenzar nuevamente a hilvanar la estrategia de liberación” (*Historia general* 227). El Partido Unión, uno de los actores políticos más importantes de la época, durante varios años después del Tratado de París aun contemplaba la independencia como

parte de su plataforma política. Sin embargo, en 1922 esta alternativa desaparece de las propuestas unionistas, propulsando la creación del Partido Nacionalista, inicialmente conformado por un grupo de disidentes del Partido Unión y varios simpatizantes de la soberanía total de la isla.

En la década del veinte, el Partido Nacionalista participó en elecciones locales e intervino activamente en polémicas sociopolíticas y culturales de la época, como aquellas sobre el uso obligatorio del inglés o la defensa de los símbolos de identidad nacional (Picó, *Historia general* 242). No obstante, no es hasta que asume la presidencia Albizu Campos en 1929 que la agenda del partido adquiere manifestaciones más dramáticas en contra del colonialismo norteamericano. Para el líder nacionalista, en su lectura legal de la situación puertorriqueña, la intervención y posterior ocupación norteamericana de Puerto Rico era ilegítima debido a que el Tratado de París fue impuesto a España sin considerar la Carta Autonómica que ya “reconocía la personalidad internacional” de Puerto Rico, reconocimiento que “obligaba a todas las naciones libres y era irrevocable” (Albizu Campos 68). El Tratado de París en este argumento, al no haber contado con la participación de plenipotenciarios puertorriqueños, quedaba nulo como medio legal para definir el futuro de la isla. El llamado a la acción del Partido Nacionalista a los puertorriqueños era, inicialmente, un llamado a la defensa de la independencia a través del sufragio (Albizu Campos 68). Sin embargo, la derrota del nacionalismo en las elecciones de 1932 y la crisis económica generada en Puerto Rico por la Gran Depresión provocaron el rechazo de las filas nacionalistas a la vía electoral como medio para promover cambios en la realidad puertorriqueña. A medida que avanzaba la década del

treinta, el cuestionamiento nacionalista del modelo estadounidense de desarrollo para Puerto Rico y de la posibilidad de conseguir la soberanía real por medio de un sistema político controlado por el poder colonial se hacía cada vez más evidente en la retórica albizuista.

Aunque el nacionalismo, como sostiene Picó, no logró aglutinar a las masas en la década del 30 e idealizó la realidad puertorriqueña antes de 1898,¹⁷ “hizo girar la atención del país hacia el problema de la dominación cultural norteamericana y hacia la insuficiencia en los programas políticos de los partidos que compartían el poder” (*Historia general* 244). Este giro provocó la aplicación por parte del general Blanton Winship, en ese entonces gobernador de Puerto Rico, de una política de mano dura contra la disidencia nacionalista a partir de 1934. Esta etapa culminó con el encarcelamiento de Albizu Campos, Corretjer y Clemente Soto Vélez, entre otros nacionalistas, tras ser acusados de querer derrocar al gobierno federal de forma violenta en 1936 y con la Masacre de Ponce en marzo de 1937, en la que la policía abrió fuego contra nacionalistas que pedían la excarcelación de los líderes en prisión dejando como saldo veintiún

¹⁷ La crítica al nacionalismo es resumida por Picó en el siguiente fragmento: “La memoria colectiva de hechos tales como el sistema esclavista, los componentes, las condiciones inhumanas de vida en las antiguas haciendas y la hegemonía de los hacendados cuadraba poco con la nostalgia albizuista del pasado. La mujer, que recién entraba al mercado de trabajo asalariado y empezaba a labrarse una identidad propia como productora, podía desconfiar de una retórica que le consignaba como único rol el cuidado del hogar y de los niños. Por otro lado, un número cada vez mayor de puertorriqueños que integraban las iglesias protestantes podía encontrar chocante que se identificara la nacionalidad con catolicidad. Y el nuevo mundo de los profesionales y técnicos adiestrados en instituciones norteamericanas y acoplados a formas norteamericanas de pensar, podía ver con poco entusiasmo un llamado a regresar al pasado pre-industrial” (*Historia general* 244). Asimismo, en “El país de los cuatro pisos” (1980) José Luis González remarca las consecuencias que tuvo la idealización del pasado bajo el dominio español en la ausencia notoria de puertorriqueños pobres y negros en las filas del nacionalismo e independentismo tradicional. Esta aproximación al pasado, argumenta González, ignora u olvida una realidad histórica elemental: “lo que un puertorriqueño negro, y un puertorriqueño pobre aunque sea blanco [...] entienden por 'volver a los tiempos de España', es volver a una sociedad en la que el sector blanco y propietario de la población siempre opimió y despreció al sector no-blanco y no-propietario” (37).

muertos y doscientos heridos.¹⁸ A pesar de que el hecho provocó indignación general en Puerto Rico, la táctica de Winship fue efectiva en mermar la influencia nacionalista al encarcelar a su liderato en Atlanta y al hacer un despliegue de violencia inaudita sobre la población. No obstante, las preocupaciones por las relaciones política y económica coloniales entre Puerto Rico y Estados Unidos que motivaron la movilización nacionalista no terminaron ahí y, al contrario, marcaron el camino al surgimiento de nuevos actores políticos en el espectro pro-independencia.

Uno de los nuevos actores que surge en estos años es el PPD, fundado en 1938, como parte de un movimiento populista capitaneado por Luis Muñoz Marín que "nace justamente bajo el signo del nacionalismo, aunque [...] para abandonarlo tan pronto como dicho movimiento se consolida en las riendas del poder colonial" (Maldonado 804). El PPD se convierte en un movimiento que interpelará a las masas, uniendo dos corrientes dominantes en Puerto Rico: la nacionalista, en búsqueda de la autodeterminación, y la socialista, en búsqueda de la justicia social y económica (Maldonado 805). Esta articulación y el considerable debilitamiento del nacionalismo debido al encarcelamiento de sus líderes le permiten al partido de Muñoz Marín surgir como alternativa al nacionalismo tanto para la sociedad puertorriqueña como para el imperio. El recién surgido partido gana avasalladoramente en 1940 y 1944 con una campaña exitosa en contra de las corporaciones azucareras y a favor de la descolonización de la isla. Sin

¹⁸ Estos hechos fueron desatados por una secuencia de ataques entre el Estado y los nacionalistas que reflejaron la intensidad de la disputa como: el tiroteo en 1935 de la policía a un auto nacionalista en la Universidad de Puerto Rico; el asesinato del jefe de la Policía Insular, Francis E. Riggs, en 1936 como represalia por la muerte de nacionalistas; el arresto y acribillamiento de Hiram Rosado y Elías Beauchamp inculpadados por la muerte de Riggs.

embargo, las acciones de Luis Muñoz Marín, como senador y más tarde como primer gobernador electo de Puerto Rico, van a generar "la manida tesis de su 'viraje ideológico', de defensor de la independencia a peón de la colonia norteamericana" (Rivera, *Literatura presa* 36). Es bajo el gobierno del PPD que el nacionalismo sufre una segunda oleada de represión que se recrudece por el ambiente global de la Guerra Fría y el macartismo.

La densidad histórica de esta relación movilización-represión en Puerto Rico va más allá del alcance de este capítulo. No obstante, quiero destacar un período particular dentro de este contexto marcado por la aprobación de la Ley 53 en 1948 y su implementación hasta 1957 cuando fue derogada. Esta ley, modelada siguiendo la *Smith Act* de 1940 de Estados Unidos, criminalizó, como se mencionó antes, “fomentar o abogar la necesidad de derrocar, destruir o paralizar el Gobierno insular por medio de la fuerza o la violencia” (Acosta, *La Mordaza* 13). Sin embargo, también convirtió en delitos la participación, cooperación o pertenencia a cualquier organización o asamblea de personas que buscara desestabilizarlo. En estos años se condensan las tensiones más álgidas entre el poder estatal y los intentos de movilizar nuevos modelos de desarrollo y política para Puerto Rico. En la conocida “era del silencio”¹⁹ las reformas consideradas “democráticas” a favor de la soberanía de Puerto Rico, se dieron en un ambiente de estado de excepción²⁰ y de persecución de la causa anticolonial. La represión de la disidencia política en Puerto Rico fue eclipsada por una serie de reformas y eventos

¹⁹ El silencio ha sido un elemento crucial en la caracterización de esta época. Por ejemplo, en su obra de teatro *La muerte no entrará en palacio* (1957) René Marqués dramatiza los años de la Ley Mordaza y destaca el silenciamiento de las críticas anticoloniales como estrategia de Estado en los 1948-1957. En la obra, la llamada Ley antisubversiva desata una época de silencio y represión a favor del establecimiento del gobierno de Don José, equivalente al gobierno de Luis Muñoz Marín.

²⁰ Ver Agamben, *State of Exception* (1-31).

como: la elección del primer gobernador puertorriqueño en la isla por los puertorriqueños, Luis Muñoz Marín del PPD en 1948; la aprobación de la Ley 600 en 1950 que permitía a Puerto Rico redactar su constitución; el establecimiento del Estado Libre Asociado en 1952 y la remoción de Puerto Rico de la lista de territorios sobre los cuales Estados Unidos tenía que informar a las Naciones Unidas en cumplimiento con el Capítulo 11 de la Carta de esta institución para proteger a territorios dependientes. Estas transformaciones que, según Estados Unidos, promovían la descolonización de la isla, no fueron más que una cara del cambio en las relaciones coloniales que empezaron en 1898.

La aprobación de la Ley 53, como señala Acosta uno de los pocos estudios existentes sobre los antecedentes y usos de esta reforma legislativa, obedece a los planes hemisféricos de Estados Unidos después de la Segunda Guerra Mundial (234). Debido a que en los preludios de la Guerra Fría la política externa de Estados Unidos se estaba perfilando para que se mostrara como líder defensor de la democracia y del capitalismo frente al totalitarismo soviético y el comunismo, “el problema que Puerto Rico representaba para los Estados Unidos [era] que no podían presentarse ante el mundo como los defensores de la democracia mientras se les siguiera acusando de no querer conceder más amplitud democrática a su colonia” (Acosta, *La Mordaza* 27). La solución no sería fácil. En Puerto Rico, eventos como la exitosa fundación Partido Independentista Puertorriqueño en 1946, el regreso de Albizu Campos en 1947 y las reacciones que provocaría su discurso en el ambiente político local “serán el agente catalítico que provocará toda una revisión de la concepción de seguridad interna de los Estados Unidos respecto a Puerto Rico, que a su vez motivará la legislación represiva de 1948” (Acosta,

La Mordaza 38). De esta suerte, con la aprobación de la Ley 53 y las acciones tomadas para contener la movilización nacionalista—y, asimismo, independentista y comunista—se inaugura en Puerto Rico un estado de excepción en defensa del gobierno colonial y, a nivel internacional, una campaña para celebrar el nuevo estado democrático que alcanzaba la isla. Este es el contexto en el que Matos Paoli es encarcelado y sobre el que reflexiona en el poema en cuestión.

El proceso de elaboración de la Ley de La Mordaza no fue unívoco. Al contrario, gran parte de la opinión pública en Puerto Rico manifestó sus preocupaciones y dudas en editoriales, asambleas, marchas e, inclusive, en debates en el mismo congreso. No obstante, el primer gobernador puertorriqueño elegido por el gobierno estadounidense, Jesús T. Piñero, con el apoyo del líder popular Luis Muñoz Marín desde el Senado, la ratificó sin considerar los riesgos que implicaba para la transición democrática en Puerto Rico. Los proponentes de la ley aseguraban que únicamente se dirigiría a proteger a la población de la amenaza nacionalista. No obstante, y aunque queda mucho por estudiar en el tema, dio paso a un clima de espionaje, delación, persecución y violencia, cuyos efectos se hicieron palpables de manera dramática con el escándalo de las listas de “subversivos” y de las carpetas que salieron a la luz pública en el verano de 1987.²¹ El estatuto “antisedicioso” de la Ley de la Mordaza atacó por igual a nacionalistas, independentistas, comunistas o a cualquier oponente de las nuevas políticas de desarrollo económico y político en Puerto Rico lideradas por el gobierno del PPD bajo la tutela de Washington. Durante los casi diez años de la Ley 53, “se logró herir de muerte al

²¹ Ver Bosque-Pérez y Colón Morera, *Las carpetas: persecución política y derechos civiles en Puerto Rico*.

Nacionalismo y, mediante el miedo, disminuyó la fuerza electoral del independentismo, iniciando el ascenso electoral del anexionismo” (Acosta, *La Mordaza* 233). La Ley 53 fue la nueva estrategia de represión urgente para el gobierno estadounidense ya que no habían bastado los diez años de prisión en Atlanta de los líderes de la primera ola nacionalista para terminar con la efervescencia a favor de la independencia y, al contrario, el discurso había adquirido más matices y fuerza.

El espionaje del nacionalismo tenían precedentes concretos; no obstante, bajo la Ley de La Mordaza se desata de manera rampante un clima de prohibiciones legales, encarcelamientos masivos y la estigmatización sistemática del nacionalismo dentro de la isla. A partir de 1948 empezaron a registrarse todas las actividades nacionalistas en la isla y, para sorpresa de muchos, también independentistas y comunistas. Aunque los juicios no comenzaron hasta después de la Insurrección Nacionalista de 1950, los cargos al igual que las evidencias presentadas, volvieron incuestionable el nivel de persecución que sufrió la disidencia política desde 1948.²² Entre 1948 y 1950 la Ley 53 logró cumplir, según Acosta, con tres propósitos:

(1) iniciar una “era de silencio” en la Universidad de Puerto Rico que duraría casi dos décadas (2) disminuir los votos que obtendría el PIP en las elecciones de 1948—lo cual permitió a Muñoz demostrar ante el Congreso federal que no había que hacer caso a los independentistas que objetaban el proyecto de Constitución, porque eran muy pocos—y (3) obligar a los Nacionalistas, mediante la vigilancia y el hostigamiento constante, a recurrir a la violencia en vez de ir presos mansamente por meramente violar la Ley 53. (*La Mordaza* 235)

²² En los juicios de Albizu Campos y Matos Paoli, versiones taquigráficas de sus discursos, fotografías de sus reuniones, grabaciones y menciones a conversaciones fueron presentadas como violaciones a la Ley 53, rebelando también el nivel de persecución e infiltración del poder estatal en las asambleas y filas nacionalistas.

El clima de hostigamiento impulsado por el gobierno insular, con el apoyo del gobierno federal y agencias de inteligencia como el FBI, consiguió reducir la participación política de la oposición en las elecciones de 1948, en las que vuelve a ganar el PPD. No obstante, la abstención fue masiva. Aunque el gobierno la explicó por la creciente emigración a Estados Unidos en la época, en realidad, el silenciamiento había provocado una atmósfera de miedo que evidentemente influía en ambos fenómenos, miedo tanto a las posibles medidas legales bajo la Mordaza, como a la independencia como alternativa gracias a la estigmatización creciente en la opinión pública de la causa independentista (Acosta, *La Mordaza* 106).²³

Este ambiente de censura que había sido promovido como una medida para *evitar* la violencia del nacionalismo generó tal descontento e indignación que terminó *provocándola* (Acosta, *La Mordaza* 235). En 1950 las filas nacionalistas empezaron a manifestar que ya no estaban dispuestas a tolerar más tal acoso. El 8 de abril de 1950, por ejemplo, en un mitin nacionalista en Cabo Rojo tanto Albizu Campos como Matos Paoli demostraron su inconformidad con el nivel de tensión al que había llegado el ambiente político en Puerto Rico y sus discursos constituyen llamados a los puertorriqueños a reaccionar. Matos Paoli en su discurso retomó la frase Betances y preguntó, “¿Qué hacen los puertorriqueños que no se rebelan?” Ambas arengas fueron tomadas más adelante como pruebas en los respectivos juicios por violaciones a la Ley 53. Asimismo, de abril a octubre, cambios en el ambiente político volvieron a estas tensiones una bomba de

²³ La Ley 53 había logrado silenciar a la oposición en la isla por el temor a juicios o encarcelamientos bajo un sistema de prohibición que no quedaba del todo claro. Así, el PPD y Luis Muñoz Marín, específicamente, tuvieron casi control exclusivo de la palabra y lo usaron para rechazar la independencia como opción y generar miedo en la población sobre el futuro de Puerto Rico como nación libre (Acosta, *La Mordaza* 104-7).

tiempo en la que estallarían las disputas entre dos articulaciones ideológicas completamente antagónicas: el nacionalismo liderado por Albizu Campos y el populismo de Muñoz Marín. En junio, por ejemplo, el Senado y el Congreso de los Estados Unidos aprobaron el proyecto de Constitución para Puerto Rico, se aprobó la estadidad para Alaska y Hawaii y comenzó la Guerra de Corea para la que serían reclutados jóvenes puertorriqueños. Este reclutamiento, interpretado por Muñoz Marín como un acto heroico, enardecería cada vez más a Albizu Campos que pasó a denunciar estas medidas como el crimen más grande de Estados Unidos contra la juventud puertorriqueña, obligada a pelear por una causa que no es suya (Albizu Campos citado en Acosta, *La mordaza* 114).²⁴ En el último trimestre del año las tensiones llegarían a su punto más álgido.

El 30 de octubre de 1950, se desató la insurrección nacionalista en siete pueblos de la isla. Muñoz Marín movilizó a la Guardia Nacional y autorizó bombardeos en Jayuya y Utuado. Aunque el gobierno intentó ningunear la dimensión de la movilización al declarar que en Puerto Rico no había “lo que merezca el nombre de revolución, ni escasamente el nombre de alzamiento” (Muñoz Marín en Acosta, *La Mordaza* 117), como resultado directo de este acontecimiento empezaron los arrestos de personas relacionadas con la lucha nacionalista. Debido a que no se podía todavía confirmar la participación directa de Albizu Campos con los hecho violentos del 30 de octubre, su casa permaneció sitiada por varios días. El 1 de noviembre la situación se agravó con el intento de asesinato al presidente Truman en la Casa Blair, donde murieron un

²⁴ Para un análisis a profundidad de los discursos de Albizu Campos que fueron tomados como pruebas para su encarcelamiento, ver: Acosta, “La palabra como delito”.

nacionalista y un policía. Los arrestos en masa y allanamientos sin órdenes de cateo empezaron por órdenes de Washington bajo una ley marcial no declarada.

Estas medidas fueron rechazadas tanto por nacionalistas como por independentistas que argumentaron que la culpa del escalamiento en la violencia nacionalista la tenían tanto el gobierno de Puerto Rico como el de Estados Unidos, al tratar de imponer medidas que constituyen violaciones a los derechos de los ciudadanos puertorriqueños. Así, los independentistas acusan en un comunicado que “no habiendo hecho una formal declaración de la Ley Marcial (con la evidente intención de restarle importancia ante el mundo al movimiento revolucionario puertorriqueño) [el gobierno] ha cometido una larga serie de violaciones de las garantías ciudadanas, estableciendo así de hecho, ilegalmente, un estado de Ley Marcial” (Acosta, *La Mordaza* 118). Como resultado de este estado, en dos días se arrestó a más de mil personas en Puerto Rico, aunque Muñoz Marín aseguraba en sus discursos que no eran más de trescientas.

La reacción gubernamental era de esperarse; después de todo, el monopolio del uso de la fuerza es una característica fundamental de la constitución del Estado moderno y la insurrección nacionalista planteó un desafío a este monopolio. Ya en 1948 el PPD había establecido el marco legal de la Ley 53 que haría justificable cualquier represión desatada en la reacción gubernamental. Lo que agravó la situación en estos años en Puerto Rico era que para el 4 y 5 de noviembre estaba programada la inscripción de electores para votar por nuevo el proceso constitucional. Al respecto Acosta sostiene lo siguiente:

Lo que no era de esperarse en una democracia era usar todos los instrumentos de represión posible y típicos de un estado de sitio. Tampoco era de esperarse que bajo un estado de Ley Marcial no declarada se siguiera adelante con la celebración de un proceso en que se habrían de inscribir nuevos electores. Sobre todo en vista de que más de doscientos mil electores no habían votado en las elecciones de 1948 y se les iba a eliminar de las listas, según había anunciado en los periódicos. (*La Mordaza* 120)

Gracias a esta ley marcial no declarada, se mantuvo arrestados a independentistas, nacionalistas, abogados, miembros de la Unión General de Trabajadores, viejos enemigos del liderato Popular y comunistas, bajo argumentos de “arrestos preventivos” para no interrumpir el proceso de registro, desapareciéndolos, consecuentemente, del panorama electoral. Este hecho explica en gran medida la fácil aprobación de la Ley 600 al año siguiente.

La gran mayoría de los arrestados, al no encontrárseles pruebas que los conectasen a la lucha armada, recuperaron su libertad el 6 de noviembre, luego de haber inscrito a los electores para el referéndum de junio del año siguiente. A los demás, principalmente al liderato nacionalista, cuyos juicios iban a darse por primera vez desde su aprobación, se los mantuvo presos por los hechos de violencia y por violaciones a la Ley de la Mordaza. Las acusaciones eran diversas, los inculpados eran “los que habían hablado, en la tribuna o fuera de ella; los que habían publicado o escrito; los que habían aplaudido en mítines Nacionalistas; los que habían organizado o ayudado a organizar actos Nacionalistas; los que habían meramente asistido a actos Nacionalistas” (Acosta, *La Mordaza* 122). La aplicación de la Ley 53 desató en los días subsiguientes una segunda ronda de arrestos en la que comenzó una cacería de brujas contra cualquiera que hubiera tenido contacto con el nacionalismo. Entre el 9 y el 12 de noviembre se allanó la casa de

Matos Paoli, se encarceló a nacionalistas que habían permanecido escondidos e, inclusive, se encarceló a Ruth Reynolds, líder pacifista estadounidense y abogada de Albizu Campos. Muñoz Marín, lejos de aplacar la fuerza represiva del gobierno, propuso medidas de seguridad interna como purgar al gobierno de cualquier empleado público que hubiese tenido el más mínimo contacto con el nacionalismo, extender los arrestos lo más posible con fianzas exorbitantes y hacer los juicios bajo la Ley de la Mordaza todavía más duros para los nacionalistas. La finalidad era fulminar la organización nacionalista.

En este ambiente político empezaron los juicios de la Ley Mordaza. A finales de 1950 se leyeron las acusaciones a Albizu Campos y a Matos Paoli y a otros nacionalistas y se les dio quince días para contestar. Al ser 1951 un año electoral, los juicios quedaron suspendidos por un tiempo—mientras se probaba también la constitucionalidad del *Smith Act*²⁵—y el gobierno se dedicaba a la campaña política a favor de la Ley 600. También, como una forma de mantener a los nacionalistas en prisión, se prohibió a la población dar ayuda o donaciones a los nacionalistas o a sus familias que intentaban cubrir las fianzas descomunales impuestas por el gobierno. Una vez aprobada la Ley 600²⁶ y la constitucionalidad del *Smith Act*, en agosto de 1951 se reanudaron los juicios en un marco de inconstitucionalidad ya que el límite legal para mantener a alguien encarcelado

²⁵ La constitucionalidad de la Ley Smith se aprueba en junio de 1951 en el caso *Dennis v. United States*. Con esto, el anticomunismo como política estatal queda reafirmado.

²⁶ Dice Acosta: “La elección (que se llevó a cabo bajo acusaciones de dictadura por parte de los citados partidos políticos) constituía el quinto paso en el proceso del establecimiento del Estado Libre Asociado [...]. El resultado fue que solamente un 43% por ciento de la población adulta participó el 27 de agosto y los delegados a la Convención Constituyente no incluyeron a ningún miembro del Partido Independentista a pesar de que ya era, sin saberlo, el segundo en fuerza en el país” (*La Mordaza* 143).

sin ser juzgado había vencido el 12 de mayo de ese año. El primer juicio fue contra Albizu Campos, el segundo contra Reynolds. El caso de Matos Paoli empezó a verse apenas el 11 de septiembre de 1951. En 1952 Matos Paoli sale bajo fianza debido a problemas mentales en la prisión y en 1953 Muñoz Marín concede libertad condicional a Albizu Campos. Sin embargo, el ataque al Congreso del 1 de marzo de 1954, liderado por Lolita Lebrón, Rafael Cancel Miranda, Irving Flores y Andrés Figueroa,²⁷ puso una vez más a la Ley 53 en funcionamiento en la isla y retornó a ambos líderes nacionalistas al confinamiento.

El Estado Libre Asociado fue aprobado en 1952 durante los años de la Ley 53, derogada el 5 de agosto de 1957. No obstante, hasta hoy, no se ha llevado a cabo una discusión oficial sobre la constitucionalidad de su aplicación. La década de la Mordaza permanece en la historia puertorriqueña y estadounidense como una historia silenciada. Aunque el recuerdo de la represión y del prejuicio que sufrieron los simpatizantes de la independencia sigue amargando las relaciones entre independentistas y populares (Píco, *Historia general* 258), existe también un vacío alrededor de la responsabilidad del gobierno estadounidense por la persecución y una falta de reconocimiento de la existencia de presos políticos relacionados al activismo anticolonialista en Puerto Rico. Para la fecha de la aprobación de la ley de la Mordaza ya se había hecho electivo el cargo de gobernador en Puerto Rico. Esto en cierta medida logró que Estados Unidos se desligara de la contención del nacionalismo en la isla y que las medidas represivas

²⁷ A diferencia de los participantes en la Insurrección Nacionalista del 1950, los cuatro nacionalistas que atacaron el Congreso de Estados Unidos fueron juzgados en cortes federales y cumplieron sus condenas en prisiones de máxima seguridad en Estados Unidos.

tomadas pudiesen ser atribuidas al gobierno puertorriqueño. No obstante, el gobierno en Washington y agencias de inteligencia como el FBI participaron activamente en las actividades antisediciosas en la isla y en todo el territorio estadounidense, actividades que se prolongaron hasta los años setenta y que se basaron en prácticas sistemáticas de espionaje, persecución y encarcelamiento.²⁸

Estos eventos ilustran cómo a pesar de haber concedido ciertas reformas a favor del autogobierno de Puerto Rico, especialmente con el establecimiento del Estado Libre Asociado en 1952, la política estadounidense con relación a la isla sigue siendo una política colonial en la que el orden judicial local continúa suspendido a favor de imperio. Como sugiere Achille Mbembe, las colonias

[...] are zones in which war and disorder, internal and external figures of the political, stand side by side or alternate with each other. As such, the colonies are the location par excellence where the controls and guarantees of judicial order can be suspended—the zone where the violence of the state of exception is deemed to operate in the service of 'civilization'" (24).

La civilización, durante estos años, estaba definida por la campaña “democrática” de Estados Unidos frente a la Unión Soviética, otro imperio, campaña en la que Puerto Rico era una pieza fundamental. Puerto Rico sería el modelo para la periferia, especialmente latinoamericana, de los beneficios del capitalismo global, en lugar del sistema soviético (Grosfoguel 57).²⁹ Por esta razón, la batalla contra el nacionalismo era de vital

²⁸ Este proceso es vastamente documentado por Acosta y también en el libro antes sugerido sobre el COINTELPRO y su relación con FALN (Ver nota al pie 12).

²⁹ Así, sostiene que "The U.S. symbolic interest in Puerto Rico regained dominance immediately after the Second World War. Puerto Rico became a token played on the symbolic battleground between the Soviet Union and the United States, and particularly the United Nations" (Grosfoguel 57). Añade que en 1950 Puerto Rico fue designado como "the Point Four Program's international training ground for technical development of Third World elites. This program was more ideological than technical to the extent that

importancia en la agenda de intereses domésticos de Estados Unidos y, asimismo, de los intereses relacionados a la geopolítica mundial. La disidencia fue castigada entonces con todo el rigor de la ley estatal y federal consiguiendo la criminalización y asfixia del nacionalismo en Puerto Rico.

III. La locura iluminada del quetzal: el camino colectivo hacia la liberación

It is not by confining one's neighbor that one is convinced of one's own sanity.
(Fiódor Dostoyevski, *The Diary of a Writer*)

*me viene desde lo alto
la saciedad mundana de morir
hasta volcar la imagen en la airada
razón.*

(Francisco Matos Paoli, *Canto de la locura*)

Uno de los elementos más sobresalientes en el proceso de criminalización del nacionalismo en los años de la Ley 53, especialmente para el caso de Matos Paoli, es la locura como discurso de exclusión. El diagnóstico de Matos Paoli como demente que motivó su indulto, al igual que el de Albizu Campos, como sugiere Rivera, "was the result of a willingness, on the part of the colonial power, to assign to a colonized subject, a precarious otherness that demanded the explanations and interpretation of the police force, judges, and behavioral scientists of the state" ("The Politics" 198). No bastaba la criminalización institucionalizada del nacionalismo con la Ley de la Mordaza. Ante la

these elites learned about the American model of development for 'Thrid World' countries as opposed to the competing Soviet model" (57-8).

impopularidad de esta última, también era necesaria una disputa discursiva por la "racionalidad" de las causas y de sus líderes. Si tomamos como ejemplo el discurso que Luis Muñoz Marín pronunció después de la insurrección nacionalista de 1950 podemos notar cómo funcionó esta tensión en Puerto Rico. En el texto, Muñoz Marín relaciona seis veces a los nacionalistas con referencias a la locura, cinco con el fanatismo y cuatro con la criminalidad.

En la retórica del gobierno, el Estado aparece como el respaldo a la libertad y a la justicia, mientras que los nacionalistas constituyen una amenaza en contra de estos valores máximos. El ex gobernador de Puerto Rico afirma que “este pueblo sabe que su gobierno, el gobierno que es brazo y espíritu de su confianza los va a proteger, por todos los medios de ley y por todos los medios de acción bajo ley, contra los escasos asaltantes de su voluntad y sus derechos”. La razón instrumental del gobierno se consolida en la ley (Ley 53) que será enfrentada a “los escasos asaltantes” nacionalistas. El pueblo, por su parte, tiene también su función en esta disputa. Muñoz Marín al interpelarlos, al igual que al interpelar al imperio, afirma que sabe que:

Todos ustedes, y cada uno de ustedes, en los campos y en las poblaciones de Puerto Rico, saben que [...] no tolerarán, que darán todo aliento y respaldo a su gobierno en poner término a esta amenaza *loca, fanática y criminal* contra la libertad de cada individuo, de cada hombre y de cada mujer que me escucha, a hacer su vida y a hacer su gobierno libremente. (Mi énfasis)

El gobierno en esta prédica busca el apoyo del pueblo, le exige su mismo discernimiento para que sea su aliado último en la política de cero tolerancia frente a la amenaza nacionalista: “loca, fanática y criminal”.

La condena de Muñoz Marín al nacionalismo revela una cisura fundamental en la política que ha privilegiado el rol de la razón como concepto articulador de “verdades”. Mbembe, sostiene que “late-modern criticism has unfourtunately privileged normative theories of democracy and has made the concept of reason one of the most important elements of both the project of modernity and of the topos of sovereignty” (13). En este proyecto, lo que diferencia a la guerra de la política es que en esta última la máxima expresión de la soberanía es la creación de leyes y normas por un cuerpo formado por hombres y mujeres libres, por sujetos en su totalidad, con entendimiento y conciencia propios y auto representación. La visión moderna—y normativa—de lo político, de la comunidad y del sujeto se basa en una distinción entre la razón y la no razón (pasión, fantasía—y, en este caso, locura), resquicio a partir del cual los conceptos políticos se articulan. Siguiendo esta lógica, cualquier atentado al discurso moderno de lo político es un efecto de la irracionalidad o el delirio; y, por consiguiente, es otro su lugar de acción y otro el lugar del sujeto que lo articula.

En *Canto de la locura*, sin embargo, esta disputa discursiva adquiere nuevos matices. Josemilio González, por ejemplo, en su respuesta a la publicación del poema escribió que: “en un país donde el poder invoca los títulos prestigiosos de la razón y de la ciencia para justificar la esclavitud de todo un pueblo, la voz de la libertad, la voz de la justicia, de la protesta y de la rebelión son presentadas como cantos de locura” (González en López-Baralt XII). No existe, para el crítico, una voz más lúcida que la del doloroso delirio del poeta en este texto que refleja el “contacto de un alma hipersensible con las más crueles realidades humanas” (González en Melendes ccclx). Los términos en los que

la locura se transfigura, se expresa y se despliega en el texto constituyen algo que está en diálogo con las palabras de Muñoz Marín; no obstante, provienen desde otro locus de enunciación, su perspectiva difiere y en este proceso la locura se resignifica. ¿Cómo, entonces, interpretar la locura lúcida en Matos Paoli? ¿Cuál es la propuesta que el poeta lareño entreteje en esta celebración de la demencia? ¿Es una locura clínica, explicable en términos de síntomas, diagnósticos y patologías? o ¿constituye acaso una alternativa frente al control de la palabra establecido por la razón instrumental del Estado? En resumen, ¿cuál es el significado que va adquiriendo la locura a través de los versos? La decisión de escribir un poema desde el delirio puede ser interpretada en distintos niveles. Por un lado, Matos Paoli es "paciente" del discurso patologizante de Muñoz Marín y de los psiquiatras que lo atendieron en esos años. Este discurso va a tener un impacto importante en la sociedad por su fuerte presencia en medios de comunicación y en la misma representación de los nacionalistas en los años del gobierno del PPD. No obstante, en el poema la visión de la locura es mucho más compleja debido a que el yo poético al asumirla de forma celebratoria no solo está en una posición contestataria frente a la razón instrumental del Estado que castiga el sentir nacionalista y su lógica de movilización, sino que busca a través de la locura otros términos de acceso a la realidad y a la historia más allá de la ideología tanto del partido nacionalista como del Estado.

En *Canto de la locura* Matos Paoli consigue articular un nuevo lenguaje, una nueva poética para hablar de aquellos temas prohibidos en la isla, negados históricamente bajo el colonialismo y perseguidos por la censura impuesta por la Ley 53. Este lenguaje es resultado de una conceptualización de la locura que resulta mucho más abarcadora que

aquella del demente que dice la verdad en el delirio, como recuerda Michel Foucault en su libro *Madness and Civilization*. Cuando el poeta escribe, “si no enloquezco ahora,/ qué será del semen de la imagen?” (403-4), le da a la locura una dimensión creativa y una responsabilidad fecundadora. La locura puede generar poesía y, como se discutirá más adelante, en el universo de Matos Paoli la poesía es sinónimo de valores superiores frente a la historia oficial y los discursos del poder. De ahí que como sugiere Ortega, “allí donde lo real es una dominación incólume y cerrada”, el poeta consiga “poner en tensión y aun trascender la dimensión referencial o literal del lenguaje”. En este sentido, Matos Paoli contrapone a la relación realidad-razón, el binomio creación-locura, del que depende el devenir de la isla.

Para entender la locura o lo que esta locura significa, es importante ver como se articula en el poema la defensa de este discurso frente a la razón instrumental. En el poema XI del canto, en el que aparecen los versos anteriormente citados, la voz poética construye las tensiones que van a concluir presentando a la locura como una necesidad y responsabilidad urgentes. Por un momento, el yo poético prefiere la paz del silencio y afirma, “es mejor el silencio cuando se está tan muerto/ y no podemos mejorar el día/común/ prendido a nuestra lágrima” (383-6). La referencia al silencio y a la muerte refleja el estado de la voz poética sometida al control de la palabra en el clima de la Mordaza (la era del silencio) y a la biopolítica del confinamiento que reducen al sujeto a la vida nuda (*Homo sacer* 9). Quienes viven en una situación de vida nuda son tratados por el sistema no como sujetos políticos, sino como objetos cedidos a la violencia o a la muerte. En este estado, que Joan Dayan conecta con el estatus legal del esclavo en *Legal*

Slaves, Civil Bodies (2001), se asume una idea de la humanidad negativa y olvidada reflejada en la idea de "muerto en ley" que convierte a los prisioneros en una masa no solo servil, sino también materia inactiva ("*idle matter*") (Dayan 23). El "no podemos mejorar" que sigue la alusión al silencio y a la muerte en vida revela este estado de inacción e impotencia en el yo poético. No obstante, el transido "quetzal de la nada" propone una serie de contraposiciones, en las que reconoce lo siguiente:

Luzbel es la incomunicación,
el fácil deletreo que idiotiza,
el sedicente
que por abundancia de atmósfera
echa a perder el llano,
ese tatuaje del olvido
que aún queda encarnado. (388-94)

La "incomunicación" y el silencio son así asociados a Luzbel, la destrucción y el olvido. Aceptarlos es negar la memoria de manera permanente, pactar con "ese tatuaje del olvido". Esto hace que el sujeto poético asuma un compromiso por resistirlos. De ahí que aunque confiese "yo quisiera vivir/ sin tener que ser profeta [. . .] huir hacía el cafeto florecido/ que en simplicidad alaba" (395-401),³⁰ rehúya a este deseo inicial y considere la opción del silencio y la huida como imposibles. Él es "el poeta" (363) y enloquecer aparece, entonces, como el único camino para salvar "el semen de la imagen" (404) aunque implique ser el "patán" (407) que "se desvive en la memoria inasible,/ todo rodeado de orillas/ todo poblado de insustancia,/ todo clamante en el desierto?" (408-

³⁰ Ver Matos Paoli, *Cardo Labriego*.

11).³¹ Considerando que el poema se escribe más de una década después de la insurrección nacionalista y de los años de represión para contener la efervescencia a favor de la independencia, estos versos adquieren un nuevo significado donde no solo está en juego la causa como tal, sino la historia de estos años de represión y silenciamientos. El imperativo de la locura pretende así contrarrestar la biopolítica carcelaria al igual que el "tatuaje del olvido" en la historia.

A medida que transcurren los versos, la voz lírica no solo asume la inculpación de la locura de manera personal, sino que la convierte en el camino colectivo. Frente a los sedimentos "racionales" que propone el gobierno, Matos Paoli elabora una nueva trayectoria en la que Pedro es "el Dirigente" (293), "Piedra de Puerto Rico, Piedra fluvial/ con el aroma de la sangre mártir/ de un Domingo de Ramos" (294-6). Recordando la Masacre de Ponce en la referencia al Domingo de Ramos, Matos Paoli nos recuerda que "el arte de retramar el tejido verbal de lo nacional es a la vez historia de vida inmolada y estrategia de reafirmación frente a la crisis" (Ortega). La historia de sacrificio queda plasmada en los episodios que apuntan a la historia de movilización nacionalista, la estrategia de reafirmación frente a esta crisis queda en manos de la locura. El delirio emerge como una necesidad colectiva y como una llamado a resistir la razón instrumental opresora cuando el poeta comanda:

Tenemos que enloquecer,
extraer de nosotros mismos la raíz despavorida
del cielo,
volcar nuestras miradas fatigantes,

³¹ Este último verso es una referencia al Evangelio de San Juan. Alude también al discurso de Fray Montesinos cuando afirmó ser la voz de Cristo en el desierto en la Isla en Santo Domingo en un sermón que acusaba las atrocidades de la conquista en América.

quedar solos con una extraña soledad acompañada,
con los vigías tan terribles
que exigen el precio de la sangre³²
para anudar los ruiseñores
en la brama potente de la luz
que viene de los Tres Picachos. (304-13)

Esta locura, al crear un terreno de disputa que funciona como una alternativa al lenguaje de naturaleza referencial, expande las posibilidades del presente colectivo, desestabilizando la cisura entre la razón y no razón sobre la que se construyeron el discurso político y las trayectorias posibles del futuro de la isla.

La locura, como sugiere Foucault, aparece como una enfermedad mental apenas a finales del siglo XVIII y evidencia un diálogo fallido, en el que las diferencias entre la razón y la no razón pretenden aparecer fijas, dejando en el olvido las palabras imperfectas, sin una sintaxis determinada, con las cuales se había llevado a cabo un intercambio entre la locura y la razón (*Madness & Civilization* X). Antes del surgimiento del discurso clínico sobre la locura, ésta estaba relacionada a los maravillosos secretos del conocimiento y, como sugiere el mismo epígrafe del poema de Matos Paoli que cita a la *Poética* de Aristóteles, a la poesía por su potencial de éxtasis. Estos debates sobre la conceptualización de la locura son fundamentales para la exégesis del poema ya que la locura que defiende el poeta como camino colectivo no es solo el mero rechazo al discurso del Estado sino una comprensión del mundo más allá de lo coyuntural. Es decir,

³² En este verso, es interesante notar que "el precio de la sangre" asociado en la literatura nacionalista al sacrificio por la patria, aquí se conecta a los vigías. Son los vigilantes los que exigen, y en este sentido causan, la violencia. Esto funciona como una reversión de una de las críticas más fuertes al nacionalismo articuladas por el populismo muñocista: el tema de la violencia nacionalista y el espíritu sacrificial—considerado como síntomas de locura y fanatismo. Aquí también es importante relacionar esta percepción del nacionalismo al rol de la pasión en la caracterización de la locura estudiada por Foucault en *Madness and Civilization* (85-116).

como se vio en los versos anteriores, no se trata de una rememoración de los episodios esquizofrénicos, las alucinaciones y las experiencias con electroshocks que vivió el autor en la cárcel. Tampoco se trata de asumir ni negar las acusaciones del gobierno del PPD ni de la sociedad que juzgó la violencia nacionalista y su espíritu sacrificial. En la visión de la locura de Matos Paoli existe una revalorización de la locura como una lucidez que permite un acceso nuevo al mundo y al conocimiento.

La dignificación de la locura fue una estrategia de respuesta frecuente de líderes nacionalistas a la acusación del gobierno. Corretjer, por ejemplo, en su libro sobre Albizu Campos, cuestiona la percepción oficial de la “locura” nacionalista. Al referirse al desafío que le presentan los eventos de 1950 al gobierno estadounidense, escribe:

La insurrección de 1950 recuerda a Estados Unidos que Puerto Rico es una nación, que no es asimilable una nación que por la mano de sus hijos que la sienten más intensamente tirotea al imperialismo desde Jayuya hasta Washington. Recordaré aquí como palabras también esclarecedoras, las dichas entonces por el conocido filósofo y gran escritor norteamericano Waldo Frank, palabras de gran significación a despecho de su aparente peyoratividad:—*Los nacionalistas han hecho lo que todos los puertorriqueños harían si se volvieran locos.* (Albizu Campos 35-6. Mi énfasis)

Los nacionalistas están recordándole a Estados Unidos que Puerto Rico no puede ser asimilado sin una resistencia local y que lo que ellos interpretan despectivamente como locura es el sentir intenso de aquellos que están dispuestos a seguir la batalla en contra del imperio. La locura habilita, en el argumento de Corretjer, la posibilidad de otra interpretación de la historia puertorriqueña, aquella que considera al gobierno estadounidense en la isla como parte de una ocupación, pero no como el destino final de Puerto Rico y de los que nunca han sido parte del proceso de creación de las leyes y de las normas.

En el caso de Matos Paoli, el propio autor dará las pautas para magnificar las interpretaciones de su poema en pasajes de sus diarios donde aborda la experiencia de la locura. Aquí, la sinrazón es una posibilidad epistémica que busca, ante todo, extender el terreno de lo existente, como podemos ver en el siguiente fragmento:

Yo, como poeta y como hombre abocado a la prisión que me preparó el Imperio Yanqui, he estado sufriendo de la experiencia de la locura. Cuando uno “pierde” la razón, los psiquiatras desprevenidos aseveran que existe una distorsión de la realidad en ese acceso de locura. Pero la locura es un extraño intento de *reforzamiento de la razón*. Toda locura, bien dirigida, finaliza en una vasta apertura del cosmos. Estoy seguro *que los horizontes de la razón se ensanchan desmedidamente con la locura*. Por lo menos, el fenómeno de viveza de la razón lo experimenté yo cuando estuve enajenado. Constaté hasta la saciedad cómo la locura obedecía a una especie de razón infinita. [...] *La locura se opone a todas las limitaciones del mundo productor de cosas*. (Diarios II 243. Mi énfasis)

Esta enajenación aparece como un ensanchamiento del horizonte del conocimiento, un exceso que funciona como suerte de motor de la razón necesario para evitar su propio anquilosamiento, para transgredir su propio límite y, así, desplazar el límite de nuestro acceso al mundo. Al transfigurarla poéticamente, en respuesta a las condiciones de encierro y censura, Matos Paoli presenta a la locura como la voz que se contrapone al "reino de la lógica" (301), a "la maldad del hielo que crepita" (302), a la "airada razón" (99-100) y que rebasa el límite impuesto por la pared carcelaria, que es la pared de la colonia, que es el muro mismo de la racionalidad política que Matos Paoli critica.

Las experiencias de la locura y la cárcel son destacadas por Ortega como los episodios que convierten a Francisco Matos Paoli en un poeta mayor no solo porque tres de los libros más importantes de su obra poética encuentran en el encierro físico ya sea un

espacio de creación o un referente de reflexión,³³ sino porque los versos surgen, particularmente en el *Canto de la locura*, como “las más hondas y únicas meditaciones hechas en los bordes del lenguaje, en sus parajes sin retorno” (Ortega). La locura en la cárcel, recordada por Matos Paoli como una experiencia terriblemente dolorosa, es la que lo reconcilia con el mundo, con la inmanencia de las cosas, alejándolo de la fuga absurda de la realidad y, recordándola escribe:

Antes de ser loco, yo tendía a fugarme de la realidad. Ahora, después de la experiencia dolorosa de la locura, me siento enraizado en las cosas. He descendido a la tierra. Me he reconciliado con el mundo. El proceso ha sido uno de continua reafirmación de la inmanencia frente al antiguo disloque de la trascendencia. [...] Mi poesía, pues, responde a este signo nuevo de mundificación. Me he zafado bastante del escapismo metafísico. Ahora me centro en la realidad llamada fugaz. Doy mucha importancia a lo finito, a la circunstancia vital que nos rodea, a la política, a lo profético del devenir histórico. (*Diarios II* 27-28)

Existe, entonces, un antes y un después de la locura y de la prisión en la vida, en la política y estética del poeta lareño. De ahí que el *Canto de la Locura* se erija como un poema clave para entender esta experiencia liminal interna y, a la vez, como un poema cifrado que apunta a los cambios en la realidad que lo rodeaba tanto dentro como fuera de la prisión: la estigmatización de la causa nacionalista y el bloqueo y la represión de la disidencia pro independencia. Estos cambios simulan una reducción de la realidad rebosante que Matos Paoli contempla, de ahí que el poema se erija como una transfiguración de estas experiencias en los versos, hasta convertirlas en algo nuevo

³³ *Luz de héroes* (escrito en 1954 y publicado mientras el poeta permanecía en la cárcel), *Canto nacional a Borinquen* (escrito en confinamiento pero inédito hasta 1982) y *Canto de la locura* (escrito en 1961 y publicado en 1962).

donde colapsan las líneas que intentan dividir el pasado del presente, la locura de la razón, el encierro del afuera.

Foucault interpreta la locura como un momento de suspensión para experimentar el mundo en su caos, y escribe:

Madness has become man's possibility of abolishing both man and the world—and even those images that challenge the world and deform man. It is, far beyond dreams, beyond the nightmare of bestiality, the last recourse: the end and the beginning of everything. Not because it is a promise . . . but because it is the ambiguity of chaos and apocalypse: Goya's *Idiot* who shrieks and twists his shoulder to escape from the nothingness that imprisons him—is this the birth of the first man and his first movement toward liberty, or the last convulsion of the last dying man? (281)

El *Canto de la locura* es ese movimiento y esa suspensión. Al confrontarse con la censura y el peligro de muerte en prisión, la experiencia de la locura en Matos Paoli llega a recordarnos que existe este mundo ambiguo que no cabe en el lenguaje de la razón instrumental y que es contemplado por el quetzal "desceñido de niebla" (119) y articulado en la gramática que se verá a continuación.

IV. La gramática de la locura y la mirada del ángel de la historia

La propuesta estética de Matos Paoli en *Canto de la locura* ofrece diferentes entradas interpretativas. Como sugiere López-Baralt, es posible leer el poema desde el misticismo, la teología, la vanguardia, el espiritismo y el surrealismo. Sin embargo, el título dejó marcado un acceso ineludible: la locura (XIX). En términos temáticos, como se vio en la sección anterior, la oposición entre locura y razón instrumental aparece como

un elemento predominante. Pero, ¿cómo se manifiesta esta oposición en el uso del lenguaje en el poema y qué implican estas decisiones estéticas? Debido a que la voz poética se declara loca reiteradamente, apropiándose de diferentes epítetos que han servido para tildarlo de enajenado como "demente" (149) "el Separado" (228), "el desvariante" (832), el lenguaje refleja esta identificación y es posible hablar de un lenguaje de la locura en el canto.³⁴ Este lenguaje es el que le permite al poeta, valiéndose de diferentes corrientes estéticas, salir del arte realista que, en sus palabras, “es una camisa de fuerza que ignora, por su violencia característica, la total realidad del ser. La total realidad que lo incluye todo, hasta la imaginación más desbordada” (*Diarios II* 38). La locura, según Matos Paoli, se caracteriza por “la inserción de un agudo contraste lógico en el fondo de la mente” en la búsqueda de una renovación constante. Así, funciona como una especie de cauce transfigurador siempre en conexión con la realidad (*Diarios II* 27). En el canto, la voz poética se eleva a un plano estético iluminado por esta locura que hace que la realidad le sea revelada en constantes paradojas que son síntoma de su vitalidad. La locura, entonces, no se elabora como una alienación del mundo, sino como una hiperconciencia del mismo, una hiperlucidez que se desborda en la generación de poesía.

El “contraste lógico” del que habla el poeta en sus *Diarios* va a ser la característica principal del canto, donde una suerte de movimiento dialéctico hace que imágenes opuestas luchan en el transcurso de los versos hasta colapsarse. Como sugiere López-Baralt: “La abolición de los opuestos que comparten como rasgo diagnóstico el

³⁴ También existe en este tipo de lenguaje una alusión a la ironía cristológica que resignifica estos epítetos negativos al aceptarlos.

surrealismo, la mística, la locura y la poesía se inaugura en el poema desde el mismo título, que vincula la celebración y el júbilo (canto) con un estado psíquico que el logos occidental deplora como anomalía y enfermedad (la locura)” (XXVI). Después de esta inauguración, el mecanismo se reitera como un libre fluir de conciencia que privilegia la generación de imágenes en las que el poeta alterna entre el desasosiego y la esperanza, el lirismo y el dramatismo, el vuelo místico y la inmanencia de la realidad carcelaria que lo rodea. De ahí que en el universo poético de Matos Paoli, como continúa López-Baralt, no sea extraño que la intuición y el pensamiento libre cohabiten con el pensamiento domesticado o racional, fundado en la diferencia, las relaciones de causa y efecto y la lógica (XXVI). Estas oposiciones constituyen el habla de la locura.

Tomemos por ejemplo tres aspectos temáticos cruciales para entender la relación entre justicia, confinamiento y escritura en el poema de acuerdo a esta gramática: el sujeto, la ley imperial vs. la patria y la cárcel. En cada uno de estos temas, la lucha entre los opuestos que terminan por abolirse genera una imagen nueva que emerge para ir hilando la experiencia del *Canto de la locura* que no se puede entender sin recorrer con la voz poética estas contiendas en el lenguaje.

El tema de la subjetividad en *Canto de la locura* puede ser analizado siguiendo este lenguaje de abolición de opuestos que resulta en una imagen nueva al final de los versos. De ahí que la subjetividad no sea una esencia definible en términos exactos, sino una construcción múltiple y cambiante dependiendo mayormente de los discursos por los que es interpelada. Según Foucault, los discursos del poder actúan en el sujeto de la siguiente manera:

[Power] operates on the field of possibilities in which behavior of active subjects is able to inscribe itself. It is a set of actions on possible actions; it incites, it induces, it seduces, it makes easier or more difficult; it releases or contrives, makes more probable or less; in the extreme, it constrains or forbids absolutely, but it is always a way of acting upon one or more acting subjects by virtue of their acting or being capable of action. A set of actions upon other actions. ("The Power" 341)

Entendidos así, los discursos construyen sujetos y esta elaboración discursiva es el mecanismo de sujeción que va a dirigir el terreno de posibilidades del comportamiento, pensamiento y acción de los individuos.

En el caso de Matos Paoli, el autor se opone dos construcciones discursivas concretas alrededor de su persona que provienen del gobierno y de la sociedad: la del loco y la del derrotado.³⁵ La fuerza de estas elaboraciones se incrementa por la condición de confinamiento, donde no solo las mentes son controladas por el poder sino también los cuerpos. En diálogo con esta situación, la imagen que abre el poema, presenta al yo poético como un sujeto derrotado, un héroe caído y apoderado por la nada ("enorme quetzal de la nada"). Sin embargo, en *Canto de la locura* este inicial vencimiento se va articulado como una falsa humildad entendible por el uso de diminutivos y superlativos que enfatizan su miseria. El yo poético es "el solo solo el solísimo" (230), "el animalito" (698), "el vencido sereno" (924). La interpelación a la que responde el sujeto y mediante la cual se construye inicialmente es este discurso de la derrota y la pena condescendiente que empleó el gobierno y que dominó la sociedad puertorriqueña en los años sesenta. Asimismo, en otros pasajes del poema la interpelación proviene de las acusaciones de locura, el yo poético es "[. . .] el Desvariante/ que dice y no dice" (832-3), "[. . .] el idiota

³⁵ Ver como ejemplo la novela *Los derrotados* (1956) de César Abreu Iglesias.

entre/ la comunicación y la incomunicación" (885-6), el "demente" (149) y, como consecuencia de esta condición psicológica, "el Separado" (228), "el inolvidable abyecto de la sombra" (922), "el precito" (921). En estos últimos epítetos, el sujeto lírico reacciona al discurso médico sobre sí mismo, oficializado por el gobierno en los años cincuenta, al igual que a su condición de aislamiento.

La contracara de estas construcciones de la subjetividad emergen en otros fragmentos en la composición del poema que aparecen como momentos de afirmación y liberación donde el sujeto se convierte en uno histórico al igual que político. Cuando el yo lírico afirma, "Soy el Poeta" (363) se otorga a sí mismo una misión histórica que no puede ser negada por los discursos del Estado ni la lástima social. Esta misión es la de salvar la posibilidad de la imagen poética nueva—"el semen de la imagen" (404)—y viene de la mano del llamado de la locura. Esta transformación de la subjetividad le devuelve a la voz poética la capacidad de acción mediante la posibilidad de creación y pensamiento que le fue quitada por la condición de preso (muerto en vida).

En dos pasajes, uno a la mitad y otro al final del poema, se percibe la hiperconciencia del yo lírico de los discursos a los que se enfrenta, contrapuesta a la posibilidad de afirmación de un espacio de libertad ante esta sujeción. En la primera, la voz poética quiere huir del mundo, "esa burla tan mediatizada" (630) ya que teme el convertirse en "un perro devorado por la luz" (634). Sin embargo, nos cuenta que tiene "un secreto vivo de ternura" (641) "que hace danzar al camastro de la cárcel" (645).

Luego de esta afirmación, imágenes de liberación caracterizadas por una fluidez³⁶ que ignora los barrotes ("Tengo/ un fluido impostergable/ que ignora los barrotes armados" (646-8)) empiezan a sucederse como posesiones del poeta, entre ellas nos dice "[tengo] una canción remota/ que por primera vez es mía" (673-4) y empieza a cantar "como los locos ebrios/ que entran en una nueva zona de tersura" (678-9). La posibilidad del canto, conectada al título del poema es el canto de la locura: un espacio de afirmación de su subjetividad indomada por el Estado y por los discursos del poder. Ese canto, que es suyo, se puede extrapolar a la situación nacional y a la defensa de la locura colectiva. Gracias a esta construcción de una subjetividad múltiple, encontramos esa posibilidad de liberación, del canto propio para la nación puertorriqueña frente al colonialismo. Ahí donde el poder genera categorías dentro de las cuales los individuos están forzados a definirse (Foucault, "Truth and Power" 341), Matos Paoli las resignifica: el loco ebrio que canta no es el mismo declarado "el inolvidable abyecto de la sombra/el vencido sereno" (922-3).

El otro pasaje aparece al final del texto, donde a la visión de la subjetividad anterior se suma la afirmación de un sujeto político más allá de los discursos del poder. A medida que transcurren los versos, el hablante se deja poseer por un tono dramático en el que se percibe el temor a "ser oreja sin cuerpo", al "Silencio que me prohíbe" y a la

³⁶ En este tipo de imágenes se percibe la influencia del espiritismo en la poesía de Matos Paoli en las que la fluidez se convierte en una forma de conectar la vida con la muerte, la material con lo inmaterial. Carlos Alberty, uno de los primeros críticos en estudiar el espiritismo en *Canto de la locura*, sugiere que la idea espiritista del *periespíritu* es la que permite esta fluidez en el poema, esta noción "funciona en el libro como el modelo y la referencia que fundamenta imágenes de intensa agramaticalidad y opacidad.... La tensión entre los polos de la vida y la muerte, o entre la materia y el espíritu, posee una frontera, la del periespíritu, que al unir los opuestos borra las diferencias. Por lo tanto, si el mundo invisible actúa sobre el mundo visible, la oposición entre vida y muerte quedaría abolida" (Alberty en López-Baralt XVI).

“maldad del hielo que crepita hasta vencer”. El miedo es a ser un sujeto pasivo, solo una oreja para escuchar, dentro de un ambiente de prohibiciones. Por esta razón, la voz poética interpela directamente a sus represores: "Si ustedes quieren llamarme loco,/no pongo ningún impedimento a la afrenta" (919-20); y, más adelante, continúa:

Pero no podrán quitarme el desvariado sentir
que me imanta a las dalias caídas,
no me podrán quitar
esta sangre inocente que milita
en una isla avergonzada. (948-952)

Aquí la voz poética se apropia de esta condición de desvariante como una afirmación de sí mismo frente al poder. A la acusación de loco que lo limita, el sujeto lírico devuelve un "desvariado sentir" resignificado que lo libera como algo que no va a ser controlado ni encerrado. Este sujeto es capacidad de "sentir" fuera del poder, de "militar" en un nivel orgánico como sugiere el verso: "esta sangre inocente que milita".

La locura en la Modernidad constituye un descalabro del yo, de la unidad que permite nuestra existencia "racional" (el *cogito ergo sum* de Descartes). Sin embargo, Matos Paoli resiste esta visión represiva de la locura y expande las posibilidades del sujeto. Por un lado, esta resistencia relacionada a la subjetividad es emotiva y sensible. Sin embargo, es también un llamado de acción, a través de la militancia, al igual que a la creación, a través de esta búsqueda de la voz propia, del canto singular más allá de las categorías que procuran definirnos. La subjetividad que emerge es la del loco iluminado, aquella que ha sido negada por los discursos criminalizadores del gobierno y lástima social. Finalmente, el poeta se sobrepone por su capacidad de resiliencia a la situación límite de la cárcel y a la negación de su humanidad. Vuelve con este poema a la cárcel,

seis años después de su encierro, a hacer explotar las categorías disciplinarias a través de la escritura de su experiencia. Como tal, se consolida como un sujeto histórico con autonomía y capacidad de entenderse a sí mismo en diálogo con todos estos discursos de sujeción sin someterse a ellos.

Ahora, otra lucha entre opuestos importante en *Canto de la locura* es aquella entre la articulación de Dios, ley imperial y silencio contrapuesta a la de madre, la patria y la libertad. En las diferentes menciones a estos elementos se va generando la imagen final que presenta a la madre como posible liberación del encierro, como declara el yo poético, "Una mujer es lo único que tengo/para acabar con todo adiós/en la noche más noche de las alas" (590-3). En la representación de la figura femenina del poeta se encuentra el sosiego y la posibilidad de salir de la oscuridad en la que se encuentra el yo poético frente a un Dios imponente que lo castiga. Sin embargo, recordemos que la gramática de la locura que Matos Paoli elabora, rehúye al maniqueísmo y a la simple oposición. Al contrario, articula contradicciones, antítesis y paradojas que van consumándose lentamente hasta resignificar la relación entre todos estos elementos.

El imaginario de Dios en el poema, por ejemplo, es polivalente, en constante transformación. Inicialmente aparece como una posibilidad de liberación—"Tal vez Dios me liberte" (52)—que conduce a la voz poética a procurar la unión mística. Sin embargo, a medida que transcurren los versos, la liberación a través de la experiencia divina se frustra porque, según arguye, Dios también es castigo y "en la casa grande de pupilas"

(prisión), "Dios nos mece, nos mece aprisionados" (135-6).³⁷ En su intento de emancipación, el yo poético duda de un Dios redentor y resalta en su lugar a un Dios que es sosiego y castigo, ascensión y cárcel. La divinidad le pide la obediencia al igual que el silencio, asociándose con el discurso de la ley. Sin embargo, Dios también "[. . .] es la locura,/la grata beldad del exilio (198-9)" y al igual que el poeta también está solo ("Pero el Solo me obliga a declinar [. . .] me deja sin aliento, sin medida,/me estrella contra el mar agazapado de nostalgia." (60, 66-7)).

Esta polivalencia de la figura divina complica la interpretación de otros elementos en el poema. Tomemos por ejemplo la mística. Según Kristeva: "Myticism, that most intense form of divine revelation, is vouchsafed only to those who take the 'maternal' upon themselves [...]. Comfortable in their relation to the maternal 'continent,' mystics use this comfort as a pedestal on which to erect their love of God" (134). Ante este Dios que no es del todo sosiego, Matos Paoli no consigue asumir el papel femenino para llegar a la unión mística. Los diferentes episodios donde el poeta está buscando la fusión con el creador, aparecen frustrados por la inmanencia de la realidad o por la trasmutación de Dios en la figura inclemente que lo oprime. Tanto la realidad como la severidad de Dios lo llevan a buscar a la madre ausente en los discursos patriarcales de Dios y la ley.³⁸

³⁷ Esta imagen protoexistencialista de un Dios severo tiene similitudes con la figuración de la divinidad en la poesía de César Vallejo. Por ejemplo, en el poema, "Los heraldos negros", los célebres versos del poeta peruano hablan del odio de Dios: "Hay golpes en la vida, tan fuertes... Yo no sé!/Golpes como el odio de Dios; como si ante ellos/ la resaca de todo lo sufrido/se empozara en el alma... Yo no sé! (1-4).

³⁸ Una vez más, las conexiones con Vallejo son notables. Al igual que Matos Paoli, Vallejo estuvo preso; en su caso, en Trujillo. En los poemas de cárcel que aparecen en *Trilce*, la figura materna es también una de consuelo y liberación. Por ejemplo, en el poema XVIII frente a la realidad carcelaria, "Oh las cuatro paredes de la celda./ Ah las cuatro paredes albicantes/ que sin remedio dan al mismo número." (1-3), Vallejo presenta a la "madre libertadora" como salida: "Ah las paredes de la celda./ De ellas me duele entre

En la frustración de la experiencia mística, la voz poética empieza a llenarse de una angustia existencial que solo puede ser apaciguada por el aparecimiento de la figura materna y declara: "Madre, qué frío tengo./ Parece que la duda avanza como lebre/ ensimismado" (593-5). La figura femenina se contrapone con fuerza a la imagen del Dios represor y, por extensión, de la ley. El Dios-ley en su interpelación al yo lírico no lo conecta al cuerpo ni al sentimiento, sino a la obediencia: "Dios sabe que [. . .] cumplo con la ley/como cumple ese pan vendido a la alegría/de los parias" (913, 916-8). Contrariamente, la madre lleva al poeta de la mano y "[lo] presenta al que fue bajo la ley de Dios/un río extático que no vuelve a jugar con el mar" (225-6). Esta relación con la figura materna se debe, por un lado, a que el poeta encuentra la salvación en prisión en su devoción a la Virgen, como sostiene en su "Autobiografía Espiritual" (xx). También, la misma gramática de la locura hace colapsar el orden simbólico del padre/dios/ley en el texto al encararlo a la figura maternal conectada con lo reprimido. En el imaginario cristiano, la representación de lo maternal se relaciona directamente con la catástrofe de la identidad. Como sugiere Kristeva "Christ, the Son of Man, is in the end 'human' only through his mother" y, continúa, "[t]he Mother and her attributes signifying suffering humanity thus become the symbol of a 'return of the repressed' in monotheism. They reestablish the nonverbal and appear as a signifying modality closer to the so-called primary processes" (143). La voz poética que se reconoce como hijo de Dios busca los restos de su humanidad negada por el encierro en el dolor que solo puede ser conectado a la figura materna ahí donde la palabra aparece controlada por el padre/ley.

tanto más/las dos largas que tienen esta noche/algo de madres que ya muertas/llevan por bromurados declives/a un niño de la mano de cada una." (13-8).

En las instancias en las que la ley y el orden patriarcal oprimen hasta el límite, la posibilidad de articular el dolor es asociada a la figura materna como una liberación a través del amor.³⁹ Así, Kristeva arguye que:

When the possibilities of communication are swept away, the last remaining rampart against death is the subtle spectrum of auditory, tactile, and visual memories that precede language and reemerge in its absence. Nothing could be more "normal" than that a maternal image should establish itself on the site of that tempered anguish known as love. (145)

En los instantes de sosiego la voz poética se acerca a la madre; ahí donde Dios le ha fallado ("cuando Dios ejercita sus prisiones" (264)), se asume una vez más loca y "vuelve a [su] madre, la mística" (570). Esta mística es otra, no es una conexión con Dios, y emerge como un intento de relacionarse con lo reprimido en el reino del Padre/ley. De ahí que la elección de la locura como locus de enunciación alternativo no sea circunstancial. Una vez más, es el lenguaje de la locura el que le permite al poeta explorar todas estas dimensiones y así abarcar la inconmensurabilidad de la realidad que el orden del lenguaje del padre/ley no consigue aprehender.

Finalmente, tenemos la figuración de la cárcel en Matos Paoli que va de la mano de su visión de la historia. En *Canto de la locura* existen dos nociones de la historia: una oficial, asociada al pensamiento racional, al Estado y al olvido conveniente y, la segunda, una historia a contrapelo que, como sugiere Benjamin, se lee en las ruinas y sugiere lo que pudo haber sido en una suerte de espera por la recapitulación (68). De ahí que la recreación imaginativa de la cárcel alterne entre la descripción de un lugar concreto que la voz poética habita y del cual intenta liberarse a través de la mística y un lugar que se

³⁹ Esta posibilidad liberadora del amor también aparece en el poema carcelario de Miguel Hernández, "Antes del odio", cuando afirma: "Libre soy. Siéntelo libre./ Sólo por amor." (73-4)

procura reconstruir con la memoria, revelando las complejidades de la misma y su pertinencia para el futuro.

En las alusiones a la prisión, Matos Paoli alterna entre el presente y el pasado, a veces desplazando la voz poética al momento mismo del hecho histórico o, a veces, apuntando a que se trata de un recuerdo que intenta redimir. A inicios del poema, el yo poético aparece sujeto al límite del encierro: "en la casa grande con pupilas,/ Dios nos mece, nos mece aprisionados" (136-6). En una imagen que alude a la vigilancia carcelaria, nos describe lo que está ocurriendo como si fuese un relato *in situ* de los eventos, utilizando el presente histórico con fines de inmediatez. Más adelante, en un tono testimonial nos dice, "Estoy aquí junto al apóstol/ Don Pedro Albizu Campos" (710-1). No obstante, a medida que transcurre el poema, esta descripción en presente va difuminándose para ser traspasada por el recuerdo que intenta reafirmar. De ahí que en otra sección del poema Matos Paoli escriba:

Yo conocí a Ricardo Díaz.
(me cortaba las uñas en la cárcel).
También fue la figura desolada
que funda la familia en el silencio. (324-7)

La configuración del cronotopo en los versos anteriores nos ubica en la prisión, en los años en los que Matos Paoli y Ricardo Díaz estuvieron encerrados por violaciones a la Ley 53. La solidaridad entre los confinados por La Mordaza es el elemento que funda la "familia en el silencio". Para López-Baralt, esto marca un aspecto singular en *Canto de la locura* que lo aleja del puro misticismo ya que la historia con frecuencia está presente en las continuas referencias a personajes históricos y datos específicos (XXXVIII).

También, es importante resaltar cómo el pensamiento libre traspasa la construcción de la historia y conecta las experiencias y los hechos sin la rigurosidad lineal de la historia positivista. En el último poema del canto, la voz poética nos dice "Yo estuve un día aquí./Y es borroso el recuerdo." (953-4), y en estos versos colapsan el presente y el pasado al ubicarnos en la cárcel en términos de espacio ("aquí") y alejarnos de la misma, aludiendo al recuerdo de la experiencia, por la distancia temporal que impone el "estuve" y ya no el "estoy". No obstante, en solo unos versos, vuelve a la inmediatez del presente:

Estoy casi desprendido.
La pared, la pared.
la sola realidad sin sol hermano,
la que me reservan
los pobres renacidos. (966-70)

En el presente, el yo poético se halla "casi desprendido" de la pared, sinécdoque de la prisión, que es "la sola realidad sin sol hermano". Pero, esta cárcel es otra. Esta cárcel refleja el confinamiento de la Historia, del que no puede escapar. El desprendimiento no se completa, no se aclara del todo y en esta imagen termina la figuración carcelaria del poema.

¿Cuál es el encierro entonces en este último fragmento del poema donde colapsan pasado y presente, experiencia y memoria? ¿Qué nos quiere decir Matos Paoli al recordar sus días en prisión casi diez años después de los acontecimientos de su encierro y denominar a la experiencia "la sola realidad" (968)? Para Rivera, la pena que siente el poeta se procesa y se reconoce como estructura por el acto creativo de la escritura ("The Politics" 209). Esta escritura es poética y gracias a la poesía Matos Paoli consigue

articular lo que vivió en relación con un tiempo histórico más amplio. De ahí que las respuestas a estas preguntas se encuentren una vez más en la visión de la historia del poema. A Matos Paoli el pensamiento racional le parece insuficiente, y sostiene:

¿Pero de qué me vale la corrección,
ordenar, ordenar,
sonreír,
si de pronto el fiat de la Historia se subleva
para que no haya historia? (177-82)

La "Historia", articulada por la razón instrumental y su método ordenador, elimina cualquier posibilidad de existencia de la iluminación del "Desvariante". Ante este peligro de desaparición, la experiencia histórica de la locura se reconstruye como una imagen auto-reflexiva. Si recordamos que la criminalización del nacionalismo incluyó una estrategia persistente de estigmatización y silenciamiento tanto en la sociedad como en la construcción de la historia nacional,⁴⁰ la reflexión del poema busca, como en las tesis de la historia benjamianas, apropiarse de este recuerdo frente al riesgo del olvido. Este peligro es ineludible, la razón y la elevación mística son insuficientes para resistirlo.

El yo poético del *Canto de la locura* evoca al ángel de la historia que imaginó Benjamin inspirado en el cuadro de Paul Klee *Angelus Novos*:

El ángel de la historia debe tener ese aspecto; su cara está vuelta hacia el pasado.
En lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una
catástrofe única, que acumula sin cesar ruina sobre ruina y se las arroja a sus pies.
El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado.

⁴⁰ Después de la época de la Ley 53, el gobierno fue efectivo en conseguir estigmatizar a los nacionalistas y en transformarlos en un silencio incómodo. En *Felices días, Tío Sergio* (1986) de Magali García Ramis se retrata el ambiente social de Puerto Rico en los años posteriores a la Ley 53. Las actitudes sociales alrededor del personaje del tío Sergio, nacionalista que regresa a isla luego de desaparecer por un tiempo, reflejan como el nacionalismo se volvió ese tema del que no se hablaba y sobre el que no se preguntaba. Matos Paoli también alude a esta realidad de los años en los que escribe *Canto de la locura* en versos como, "Sé que soy el precito [. . .] la criatura clausurada/ que nadie saluda en la calle" (921, 943-4).

Pero una tormenta desciende del Paraíso y se arremolina en sus alas y es tan fuerte, que el ángel no puede plegarlas. Esta tempestad lo arrastra irremisiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas sube ante él hacia el cielo. Tal tempestad es lo que llamamos progreso. (69)

El "quetzal de la nada", como el ángel de la historia, contempla el pasado como una catástrofe, imposible de ser organizada en una sucesión de eventos. La gramática de la locura es la que le permite reconstruir esta imagen final que nos recuerda la historia de una causa que acecha la hegemonía desde su encierro y su contención. Tal vez lo que diferencia *Canto de la locura* de otras obras nacionalistas, incluso de sus libros *Luz de héroes* o *Canto nacional a Borinquen*, es que en este poema, Matos Paoli no intenta articular un discurso mesiánico sobre el devenir de la nación puertorriqueña.⁴¹ Al contrario, el discurso rehúye a esta pretensión y el poeta mismo niega esta misión y sostiene que no quiere "el devenir que sabe a traición". Su misión es otra, es llamar la atención a las ruinas, a la descomposición y ver lo que ellas tienen que decir sobre el presente que sigue el curso acelerado del progreso—el discurso de modernización del PPD.

⁴¹ Aunque la conexión entre la figura de Cristo y Albizu Campos es clara en el poema—en versos como "Cristo viene y me trae el rosal/ Yo lo entrego al dirigente del rocío, al fundador del alba/ en la isla de las reconciliaciones" (288-92)—y aluda a una imagen mesiánica del líder, la figuración de la patria por venir de la mano de la lucha nacionalista no es tan predominante como en libros anteriores. En *Luz de héroes*, escrito en La Princesa, Matos Paoli no solo edifica un panteón de héroes que han luchado por la independencia sino que canta al por venir glorioso de la nacionalidad. En el poema "Isla desde la Princesa", afirma: "Sobre esta cárcel,/ y en el aire/ flora de mártires, la patria se adivina" (1-2). También, en el poema "Invocación a la patria", sugiere la construcción colectiva de la comunidad después de la lucha, usa el nosotros y afirma: "somos el porvenir de las espadas" (17). Lo mismo se puede argüir de otros poetas nacionalistas como Corretjer que en *Distancias* escribe: "esa Patria exigente/que impone su silencio o su palabra/y con sus manos labra,/ en la sangrienta masa de dolores/ a golpes de centella/ la forma de una estrella" (121-6). En el imaginario de Corretjer la idea de "labrar" para dar forma a la estrella nos presenta el futuro al que se encamina la lucha nacionalista.

V. El canto de la locura y el arte de liberación elizamiano

El gran arte, como la vida, no se entiende nunca exhaustivamente o sin ambigüedad. Como la vida, es experimentado. (Elizam Escobar, Los ensayos del artíficiero)



Figura 2: *La ficción* (1991) de Elizam Escobar. Cortesía del pintor.

En 1991, once años después de su arresto y posterior encarcelamiento, Escobar pinta su cuadro *La ficción* en la prisión. Aquí el artista yace acostado inmóvil frente a los miembros de la Corte Suprema de Justicia de la época que lo observan inquisidores. Escobar cuenta que cuando imaginó este cuadro tenía en mente la historia de Salcedo, un relato de cómo los taínos ahogaron a Diego de Salcedo para comprobar si de verdad era inmortal. Su pintura, nos dice, cuenta otra historia:

Ya no se trata de los oprimidos (los taínos) tratando de averiguar si los opresores (los españoles) son inmortales. En esta alegoría, la leyenda regresa, pero esta vez

son los opresores (los jueces del imperio) cuestionándose si los oprimidos son o no son mortales; o, a otro nivel, cuestionándose la inmortalidad del arte y del artista: la ficción jurídica versus la ficción del arte. (*Introspectiva* 18)

La puesta a prueba de la mortalidad del preso político y artista, a diferencia del relato original, es una historia de supervivencia. Escobar sobrevive los intentos del poder y la ley imperial de terminar con su vida y, por extensión, con su causa. La posibilidad misma del cuadro es la prueba de esta existencia que aun desde el gulag del imperio estadounidense ofrece una respuesta: la ficción del arte. La ficción emerge como el espacio para “la realización imaginaria de necesidades insatisfechas y la explosión de contradicciones” siendo el único lugar donde “es posible inventar una verdad a pesar de todas las fuerzas hostiles de la vida de prisión, así como de la miopía ideológica dentro de nuestra propias filas” (*Ensayos* 205). El elemento imaginativo del arte tanto en Escobar como en Matos Paoli, supera las barreras carcelarias, mientras acerca al interlocutor a este espacio autónomo de liberación de significados y de interpretaciones.

En el caso de Escobar, la obra plástica, teórica y literaria realizada en prisión es vastísima. Recientemente, el Museo de Arte de Puerto Rico en Santurce exhibió gran parte de ésta en la muestra “Introspectiva Simbólica”, inaugurada el 27 de agosto del 2013, y donde se incluían varios cuadros pintados en prisiones estatales y federales de Estados Unidos como *La ficción*. El curador de MAPR, Juan Carlos López, entiende la obra plástica del artista ponceño como “pintura simbólica” que reclama el ejercicio de la interpretación, así sugiere que: “su lienzo es un espacio abarrotado, claustrofóbico, en general sombrío. Sin embargo, no se trata de una pintura anecdótica; los personajes en su mayoría están ensimismados, no hay diálogo, no hay cruce de miradas, la escena está

detenida, a la espera de nuestra mirada, la del espectador, para activarse” (López en Escobar, *Introspectiva* 7). Para Escobar esta dimensión simbólica del arte es una parte fundamental del arte de liberación y de su compromiso ético con las exigencias de la lucha política. La "política del arte", según sostiene, “tiene sus propias formas de afectar al mundo y lo político-directo, siempre que el poder de la imaginación pueda crear una relación simbólica entre los participantes, la obra de arte, y el mundo concreto” (*Ensayos* 97). A diferencia del arte político-directo, que pretende dirigir, prescribir o controlar la realidad social, el arte de liberación no niega la ambivalencia del intercambio, la reciprocidad o el antagonismo entre los interlocutores. De esta suerte, el "artista político de la liberación" no solo disfruta de la “irrealidad” del arte que lo impulsa a la libertad, sino que sabe que esta libertad es paradójica y entiende al futuro como lo incierto. Este ejercicio genera una sabiduría que “se viste de resoluciones imaginarias, que nos acompañan tanto en los momentos de adversidad como en los momentos felices de las contracciones reales” (*Ensayos* 185). Al vivir en carne propia el extremo de la censura y la prohibición, Escobar entiende que el proceso artístico tiene su propia especificidad, diferente a la del proceso político. Este proceso creativo le permite seguir activo, resistir los intentos de esta ficción legal de acabar con él.

Desde su llegada a la prisión, un sistema de prohibiciones hacen que su proceso artístico grave alrededor de la pregunta de qué se puede y no se puede hacer. En cada prisión, los medios de creación eran diferentes y generaban un proceso de educación individual independiente como resistencia (Escobar, Entrevista). Los *Ensayos del artificio* son resultado de estos años, de este proceso y, en ellos, la intención del artista

ponceño es mostrar que el arte de liberación no aparece como testimonio, sino como intercambio que va más allá del código lingüístico e ideológico y permite la explosión de los límites de significación. En la obra plástica de Escobar abundan autorretratos en los que el artista hace de su propio cuerpo, que el Estado intenta poseer al encarcelarlo, una ofrenda a la heurística del arte y argumenta:

Mi cuerpo, como obra de arte, como “cuerpo exhibido,” como una heurística, no me pertenece. Es otro. El cuerpo hace una ofrenda, un intercambio simbólico. Este intercambio simbólico es lo que yo opongo al ideologismo (la reducción de todo a la ideología) que viene desde afuera a codificar la experiencia y el conocimiento de mi cuerpo. Mi cuerpo expuesto contiene poéticamente todo eso que la ideología dominante quiere domesticar o reducir al placer fácil y barato, el placer que hace del cuerpo un objeto dislocado de toda libertad. En esta libertad, en esta responsabilidad, y en el acto voluntario de ofrenda, el cuerpo exhibido se hace sublime (se transfigura) para contener todas las posibilidades que hacen del cuerpo (dolido, redimido, “triunfante”) la imagen rescatadora de lo que de otra forma se hará parte del olvido colectivo e histórico, o de la documentación cuantitativa, nominal, y arbitraria. (*Ensayos* 212)

En este sentido, la libertad se ejerce en la generación de este intercambio simbólico que, ante todo, pretende resistir el olvido o la “verdad” del régimen discursivo hegemónico e interpelar al interlocutor para formar parte activa de este proceso heurístico liberador.

La “imagen rescatadora” de la que habla Escobar está en sincronía con los intentos de Matos Paoli de rescatar la “imagen poética” ante el rigor de la ley y la razón instrumental del Estado. En la locura—otro discurso, otro tipo de estética y otro tipo de intercambio—Matos Paoli se interna en el mundo que lo rodea no solo con la finalidad de revelar el frecuente sin sentido y su violencia, sino de abrir una duda, un silencio posterior y generar un instante en el que el mundo puede ser repensado. Como sugiere Foucault en el siguiente fragmento, esta apertura constituye el rol ético de la locura:

Through madness, a work that seems to drown in the world, to reveal there its non-sense, and to transfigure itself with the features of pathology alone, actually engages within itself the world's time, masters it, and leads it; by the madness which interrupts it, a work of art opens a void, a moment of silence, a question without answer, provokes a breach without reconciliation where the world is forced to question itself. (*Madness & Civilization* 288)

En ese silencio, la frontera entre la razón y la locura se difumina, el orden establecido tambalea demandando una reevaluación de lo establecido como verdadero, como correcto o como justo.

En el *Canto de la locura* este momento de cuestionamiento surge al final del texto cuando Matos Paoli espera que Francisco de Asís⁴² llegue a sostener en alto una isla diferente y se pregunta:

¿Cuándo vendrá la florecita
de Francisco de Asís,
el de la fina humillación en las cosas,
a retener la isla jubilosa
en que no moría mamá,
alta, alta,
abrazada al luminar del día,
fuerte como
los amados elementos? (980-9)

Frente al peligro de muerte y a la crisis, Matos Paoli busca la figura materna y el amor, amor que como sostiene Kristeva "is an unfurling of anguish at the very moment when the identity of thought and the living body breaks down" (145). Esta isla, en la que "no

⁴² En el siglo XIII, con San Francisco, la imagen de la virgen María cambia para producir representaciones de María como pobre, modesta y humilde y, al mismo tiempo, una madre devota y tierna. Esto es parte de un proceso de humanización del Cristianismo, de humanización de Occidente y del amor. Esta visión de la humildad maternal que, como sugiere Kristeva, Simone de Beauvoir leyó como una derrota de la mujer, en realidad acerca a la virgen a la experiencia "real" de las mujeres en la época y sostiene: "The Franciscan representation of the Mother adequately captured certain essential aspects of maternal psychology, thus not only bringing large numbers of worshipers into the churches but also extending the Marian cult [...] The humanization of Christianity through the cult of the Mother also led to new interest in the humanity of the man-father: the celebration of family life brought Joseph to prominence in the fifteenth century" (141-2). De ahí que sea San Francisco de Asís al que Matos Paoli entregue la responsabilidad de rescatar la figura de la madre, la nación y la humanidad de sus seguidores.

moría mamá”, es imposible como futuro real. Sin embargo, con este enunciado Matos Paoli aboga por una visión de futuro que surge de un pasado diferente y en este ejercicio reflexivo nos muestra a la locura que hace que el mundo se sienta culpable en relación a la obra artística y se sienta “obliged to order itself by its language, compelled by it to task of recognition, of reparation, to the task of restoring reason *from* that unreason and *to* that unreason” (Foucault, *Madness & Civilization* 288). Si la razón instrumental es la verdad de la política y la base para cualquier sociedad democrática, la locura—el canto de la locura y el lirismo de su resistencia—la obligan a repensarse en este cuestionamiento.

La imagen de la madre cumple el mismo propósito que la locura y ambas se conectan en este intento de hablar de lo que ha sido expulsado del territorio del lenguaje—simbólico para Kristeva, de la razón instrumental para Foucault, de ambos para Matos Paoli. La Madre y la locura se ocupan de, al igual que la Virgen María, “the vast territory that lies on either side of the parenthesis of language. She adds to the Christian Trinity, and to the Word which gives it its coherence, a heterogeneity that they subsume” (144). Esta heterogeneidad es la que Matos Paoli busca revelar, haciendo como sugiere Escobar, explotar los límites de la significación.

Como sostiene Ortega, “pocas veces la locura ha sido más lúcida, porque pocas veces un poeta que se llama a sí mismo 'el Desvariante que dice y no dice' ha creído tanto, y tan conmovedoramente, en sus lectores, en nuestra capacidad de leer y creer”. En las alternancias entre la esperanza y la desazón, el lirismo y el dramatismo, el vuelo místico y la represión de los muros carcelarios, Matos Paoli se aferra a lo que llama su “desvariado sentir” (948) y a “[su] sangre inocente que milita/en una isla avergonzada”

(951-2). Su militancia, desde la cárcel, va más allá de su participación política directa en el nacionalismo. En efecto, durante su confinamiento su mirada, ensanchada por la experiencia de la locura, nos anuncia que es posible repensar el pasado y nuestros futuros posibles resultantes de otras historias: el futuro de aquella isla en que no moría mamá. Es decir, no solo lamenta un futuro perdido por acciones pasadas, invita a una acción reflexiva que aunque no consiga cambiar lo que ocurrió está consciente que es necesario actuar sobre el pasado ahora. La importancia de estos textos radica no solo en lo que su reflexión nos ofrece como metáforas para entender el ordenamiento y la represión del afuera sino también para entender cómo cada marca, escritura o voz desde que surge en este espacio está trazando un camino hacia un nuevo comienzo en el que el mundo puede ser repensado. Cada verso es entonces no solo un repensar de lo que fue hecho, o de las futuras consecuencias de acciones pasadas, sino también un reconocimiento de que el texto puede proyectar la posibilidad de imaginar la alternativa. La energía de esta proyección es quizá el punto de partida que reconoce lo inconmensurable, lo indomable, lo inabarcable por la razón ordenadora que persigue la unidad y conmensurabilidad como fines supremos (Horkheimer y Adorno 1-34). Este reconocimiento, finalmente, podría impulsar al sujeto y a la humanidad al cambio y a la renovación.

Tanto Matos Paoli como Escobar proponen políticas estéticas que instigan a encarar una historia de horrores y de represión. Sin embargo, este proceso no se lleva a cabo únicamente a través de sus historias personales de martirio por la causa independentista en Puerto Rico. El desafío se consigue través de una postura ética, en la que ambos artistas están intentando reaccionar a la violencia imperial que genera

fórmulas que son una negación sistemática de ciertos sujetos—sujetos colonizados, disidentes o presos. Ambos artistas comparten este intento de poner en crisis la gramática de lo político, de lo legal y de lo histórico con el propósito de generar un arte no ideológico y no institucional que impulse a la liberación que no es solo la liberación física del cuerpo encarcelado, sino la liberación de un discurso normativo y represor (un régimen de veridicción) en la ley y en la Historia. Esta postura ética intenta incorporar la diferencia que fue expulsada de los límites del lenguaje y hacerla parte de la elaboración de significados nuevos.

CAPÍTULO 2

José Revueltas: la defensa de la libertad desde el apando

La historia es terca y yo tengo su misma insistencia. (José Revueltas)

El 4 de octubre de 1968, dos días después de la Masacre de Tlatelolco, en la cual el Estado mexicano asesinó a cientos de militantes del movimiento estudiantil, José Revueltas, una vez más perseguido y en clandestinidad, escribió:

Amargo el encuentro del mal, de su gente, de su espacio. Evidentemente uno nació para otra cosa, fuera de tiempo y sin sentido. Uno hubiese querido amar, sollozar, bailar, en otro tiempo y otro planeta (aunque se hubiese tratado de este mismo). Pero todo te está prohibido, el cielo, la tierra. No quieren que seamos habitantes. Somos sospechosos de ser intrusos en el planeta. Nos persiguen por eso; por ir, por amar, por desplazarnos sin órdenes ni cadenas. Quieren capturar nuestras voces, que no quede nada de nuestras manos, de los besos, de todo aquello que nuestro cuerpo ama. Está prohibido que nos vean. Ellos persiguen toda dicha. Ellos están muertos y nos matan. Nos matan los muertos. Por esto viviremos. (*México 68* 79)

El espíritu de lucha del escritor duranguense aparece ensombrecido por el halo de la muerte en manos del Estado y, al mismo tiempo, insistente en la necesidad de resistir, de seguir viviendo. Esta articulación entre vida-muerte, resistencia-represión, libertad-encierro, el bien-el mal es constante en los textos literarios, periodísticos, filosóficos y políticos del escritor como formas de relacionarse con la realidad, la justicia, la libertad y, sobre todo, la historia. Para Revueltas, contemplar el lado oscuro de la existencia es, finalmente, la afirmación de la vida misma en su tenacidad.

El movimiento estudiantil del 68 fue la última lucha política en la que Revueltas participó activamente como militante al igual que como escritor antes de su muerte en

1976. La militancia lo condujo a la cárcel en noviembre de 1968 por cuarta vez en su vida. Su último encierro fue en la Cárcel Preventiva de Lecumberri, acusado de "incitación a la rebelión, asociación delictuosa, sedición, daño en propiedad ajena, ataques a las vías generales de comunicación, robo, despojo, acopio de armas, homicidio y lesiones graves contra agentes de la autoridad" (Monsiváis, "Revueltas: crónica" 61). Durante los dos años que permaneció en el llamado "Palacio negro", el escritor se mantuvo activo, escribiendo cartas, ensayos, diarios, cuentos y una novela, *El apando* (1969), en los que aborda tanto el estado del movimiento estudiantil como los temas que marcan su obra desde sus inicios: la vida ante la inminencia de la muerte, el destino de la humanidad, el socialismo, el hombre nuevo, la libertad, entre otras tantas obsesiones literarias, filosóficas y políticas del escritor. A estas páginas carcelarias se suman cartas, notas de diarios y también su primera novela, *Los muros de agua* (1941), páginas basadas en sus experiencias en la colonia penal de las Islas Marías, donde estuvo preso dos veces por su militancia comunista en la década del treinta.

En la biografía del escritor duranguense, *José Revueltas. Los muros de la utopía*, Álvaro Ruiz Abreu cuenta que en "las prisiones [Revueltas] aprendió a conocer la vida y sus calamidades, a descifrar la compleja red del poder y sus aparatos represivos" (62). En confinamiento, Revueltas estudiaba mucho y hacía notas de sus varias lecturas y observaciones. El escritor reconoció en diversas ocasiones que en la prisión, aquella beca ingrata del Estado como la llamó varias veces, era donde mejor leía y escribía. También, es en este espacio donde se inició como escritor y militante, donde emergieron sus últimas creaciones literarias y donde desarrolló las ideas de su última esperanza política:

el movimiento estudiantil. La cárcel, arguye Ruiz, “era la otra cara del diálogo que buscaba, el lado oscuro de la utopía [...] también la respuesta más o menos lógica de un Estado no acostumbrado a la impugnación de sus dictados, ajeno a la disidencia, que pensó legitimarse a través de la componenda, el monólogo, la corrupción, la apropiación de espacios públicos” (“Revueltas: autobiografía” 66). En el caso de Revueltas, la institución penal es una experiencia, un destino y un epicentro de reflexión. Lo carcelario pasa a formar, entonces, una veta central en cualquier interpretación de la obra del autor de *El apando*, veta en la que se condensan las visiones tanto estéticas como políticas de su vastísima obra.

La propuesta estética de Revueltas no permanece estática sino que se va desarrollando impulsada por la realidad que lo rodea y por la constante autorreflexión sobre sus escritos tanto literarios como teóricos. En “A propósito de *Los muros de agua*”, una especie de prólogo añadido a su primera novela en 1961, Revueltas habla de su proyecto, tanto estético como político, como una tentativa y afirma: “A romper [las] limitaciones que padece nuestra literatura es a lo que tiende mi trabajo literario, y a romper los moldes sociales que traban el desarrollo humano es a lo que tiende mi actividad de militante marxista-leninista” (20). Con esta finalidad, después de una larga meditación sobre la relación entre la realidad y la literatura, propone un “realismo dialéctico-materialista” que sepa seleccionar lo históricamente relevante. No un realismo espontáneo, como un “simple espejo de la realidad” que caiga en ser un “reportaje *terriblista, documental*” (19). Tampoco un “realismo de quienes se someten servilmente a los hechos como ante cosa sagrada” ni “el realismo pletórico de vitaminas, suavizado con

talco, entusiasta profesional, gazmoño y adocenado, de los [...] 'realistas socialistas'" (20). En contra de los postulados del realismo socialista impulsados por el estalinismo,⁴³ Revueltas nos dice que la realidad debe ser discriminada con requisitos que existen en la realidad misma: en su lado moridor o dialéctico (19). De ahí que un realismo de método dialéctico sea aquel en el que "la realidad obedece a un devenir sujeto a leyes, en que los elementos contrarios se interpenetran y la acumulación cuantitativa se transforma cualitativamente" (19). Para el escritor, esta transformación, a diferencia de la dialéctica mal interpretada por las metanarrativas tanto del progreso de la modernización como de la revolución, no es necesariamente positiva. Este prólogo, escrito veinte años después de la publicación de su primera novela, *Los muros de agua*, funciona como una suerte de manifiesto estético no solo pertinente a su primer libro sino, sobre todo, a su narrativa de los sesenta y setenta.

El realismo de la obra de Revueltas, como sugiere Evodio Escalante, estuvo siempre impulsado por la necesidad de desenajenar la conciencia y para ello la dialéctica era el método preciso, así su escritura no solo:

Perseguiría los trayectos de la negación y de la negación de la negación en la realidad objetiva; sino que, avanzando un paso más allá en busca de lo que sería una desenajenación de la conciencia, objetivo final de toda praxis artística, se propone mostrar que la imagen del mundo que impera en los sujetos interpelados por la estructura capitalista es una imagen invertida que en algún momento es necesario poner sobre sus pies. ("El tema" 83)

⁴³ En este contexto político-literario, existen similitudes importantes entre Revueltas y Reinaldo Arenas, como veremos en el Capítulo 3. Ambos autores se opusieron a la homogenización estética impulsada por la izquierda estalinista a nivel mundial.

Su narrativa aparece entonces poblada de contrarios siempre relacionándose con miras a liberar un significado que contribuya a su exploración sobre lo humano y a conectarlo con el devenir histórico. En este sentido, la dialéctica es introspectiva y recoge a nivel interno una serie de relaciones con los discursos y las estructuras. De ahí que su obra deba entenderse como una reflexión cercana al acontecer histórico en México y la problemática de la izquierda a nivel mundial, sobre todo, a partir de 1968.

Con la intención de conectar al escritor, al teórico y al militante, en este capítulo exploro la obra carcelaria de Revueltas, específicamente las novelas *Los muros de agua* y *El apando*, y su relación con la historia de represión en México entre 1928 y 1978. Arguyo que las políticas estéticas de Revueltas, puntualmente su tratamiento del espacio, que cambia entre *Los muros de agua* y *El apando*, construyen una mirada de lo carcelario como un correlato de la creciente represión política en México y la enajenación social impulsada por el capitalismo tardío. Este correlato se elabora a través de la exploración dialéctica de la represión a nivel individual con fines éticos colectivos y nos conduce de la afirmación del sujeto ideológico en su compromiso político a la liberación de la conciencia fuera de la ideología. Su última novela lleva las ideas libertarias de Revueltas a una situación límite para construir una crítica radical a los aparatos represivos del Estado y, por consiguiente, del capitalismo. En *El apando*, Revueltas habla de la "derrota de la libertad en manos de la geometría", y es este concepto de "geometría enajenada",⁴⁴ que se

⁴⁴ Revueltas presentaba este concepto como la tesis de la novela, así sostuvo que: "La geometría es una de las conquistas del pensamiento humano, una de las más elevadas en su desarrollo. Entonces, hablar de geometría enajenada es hablar de la enajenación suprema de la esencia del hombre. No el ser enajenado desde el punto de vista de la pura libertad sino del pensamiento y del conocimiento. Esa es la tesis si hay alguna." (*Conversaciones* 43)

elabora estéticamente en la novela, el eje articulador para entender su crítica política.

Como explicó el Revueltas:

El apando, podemos decir, es una pequeña novela límite porque lleva al límite todos los cuestionamientos. La cárcel misma no es sino un símbolo porque es la ciudad cárcel, la sociedad cárcel. No sé si habrán reparado en un pequeño párrafo en donde hablo yo de la “geometría enajenada” [...] hago hincapié exactamente en ese término, que es probablemente el eje metafísico, el eje cognoscitivo de toda la novela. (*Conversaciones* 37)

La geometría enajenada que somete a la libertad es la imagen con la que Revueltas no solo aborda la cárcel como institución, sino la enajenación de la conciencia como estado funcional para un régimen cada vez más autoritario que no tolera la disidencia en sus más mínimas expresiones.

La importancia de esta mirada aparece ampliada en su obra teórica, *Dialéctica de la conciencia* (1982), desarrollada también en Lecumberri, en la que Revueltas explica la importancia de buscar la razón residual de las ideologías dominantes que solo ven el mundo en su inmediatez y en sus oposiciones. Estas ideologías desplazan la importancia de la *poiesis*, la praxis puramente humana que no se sujeta a la necesidad natural ni a la necesidad de la mercancía. En la *poiesis* reside la oportunidad para el surgimiento de un sujeto histórico, capaz de elaborar una historia no enajenada, no mistificada (Revueltas, *Dialéctica* 75). En el último libro teórico de Revueltas finalmente culmina su autorreflexión sobre su obra como narrador que empieza con el prólogo a *Los muros de agua* escrito 1961 y pule la importancia de su visión de la dialéctica para la historia. De ahí que el proyecto literario que culmina con *El apando* consiga articular sus intenciones literarias, teóricas y políticas, enfrentadas a la realidad que lo impele.

A diferencia de otros textos, de tipo periodístico o epistolar, Revueltas encuentra en la literatura, concretamente en la novela, la oportunidad de consolidar su pensamiento político filosófico en un espacio discursivo autónomo, libre de la recriminación política y las construcciones ideológicas que tantas persecuciones, expulsiones y reprimendas le causaron en su vida de militante. Por esto, es posible encontrar ahí las preocupaciones más profundas del escritor duranguense, más allá de la coyuntura política de la que nunca se desentendió. El movimiento estudiantil, finalmente, constituyó una lucha por el espacio público; de ahí que no sea coincidencia que después de la respuesta represiva del Estado la visión de Revueltas sobre el encierro se haya dramatizado en los más de veinte años que transcurren entre ambas novelas. En el espacio producido en la novela, la lucha entre la lógica y la dialéctica encuentra su máxima expresión. Cualquier argumento lógico entiende las oposiciones: el adentro vs. el afuera, el movimiento vs. la estática, el orden vs. el caos; pero Revueltas encuentra la dialéctica entre todas estas distinciones con lo que consigue actuar al nivel de la conciencia que nos rodea, capturando el movimiento de la realidad.

Con el propósito de ilustrar este argumento, en la primera sección situaré las dos novelas en el contexto literario más amplio de la obra revueltiana y de la literatura carcelaria en México en la época. En el segundo apartado, abordaré el contexto histórico-político que condujo a los encarcelamientos del autor y que contribuyó a su preocupación por la falta de libertad y la enajenación en la sociedad mexicana. Finalmente, las tres últimas secciones están dedicadas al análisis estético y político de ambas novelas. En ellas, discutiré cómo se traducen estas tensiones en la producción narrativa del espacio

carcelario, en las subjetividades que emergen en los textos y en las visiones de libertad, justicia e historia que visibilizan las narrativas. También, quisiera hacer hincapié en el hecho de que el análisis que sigue a continuación se fundamenta fuertemente en una lectura de los postulados teóricos de Revueltas sobre la dialéctica y el marxismo expuestos en su libro *Dialéctica de la conciencia*. Como menciona Henri Lefebvre en el prólogo a esta obra "su intento se inscribe al lado de otras tentativas análogas" y merece la misma reputación que trabajos que van en el mismo sentido particularmente "los de la escuela de Frankfurt y de las demás escuelas 'marxistas' europeas" (14). La diferencia es que Revueltas, impulsado por un espíritu de autocrítica constante, revisa una y otra vez los estudios sobre la dialéctica en relación a la realidad mexicana del siglo XX hasta darle una especificidad que se refleja en su literatura. Este capítulo, entonces, también busca reconocer la importancia de los postulados teóricos de Revueltas para la crítica latinoamericana.

I. Escritura y cárcel: la narrativa carcelaria de José Revueltas

¿Por qué tarda tanto y por qué se entrega con tal mezquindad el reconocimiento literario a Revueltas, a su brillantez política, a la complejidad de sus personajes y situaciones narrativas, a su ir a fondo en el examen de la descomposición que es el rostro no tan secreto de una parte de la sociedad? (Carlos Monsiváis)

La obra literaria de José Revueltas constituye una parada obligatoria para conocer la historia política y cultural de México del siglo XX. Los veintiséis tomos que componen

sus obras completas⁴⁵ "se alimenta[n] de la Revolución mexicana y la Revolución rusa, y llega[n] hasta octubre de 1968 y la Primavera de Praga; toma[n] aliento en la guerra cristera (1926-1929) y pasa[n] por las grandes movilizaciones del cardenismo, hasta la guerrilla urbana, la amenaza nuclear y la división del mundo en dos potencias" (Ruiz, *José Revueltas* 417). Revueltas se apropia de todo este mundo, lo descompone, lo vuelve a entreverar, teniendo como objetivo la exploración de lo humano y lo históricamente relevante. En la narrativa, el autor de *Los muros de agua* encuentra el espacio idóneo para exponer sus planteamientos político-filosóficos radicales, para eludir la razón de Estado y la ortodoxia comunista, sin perder el compromiso político con la gran causa, la humanidad emancipada. En su primera novela se percibe la influencia del realismo socialista; sin embargo, se libera de sus ataduras hasta culminar en un realismo que denominó dialéctico-materialista. Para Revueltas, "la realidad nos burla, nos hace *desatinar* [...] hace que perdamos el tino, porque no se ajusta a las reglas; el escritor es quien debe ponerlas" (*Los muros* 10). De ahí que no elija una narración directa, sino que ahonde en reflexiones filosóficas y sociales, se mueva entre diferentes focos narrativos y conecte estos elementos en su prosa cargada de belleza poética. Con sus últimos cuentos, recopilados en *Dormir en tierra* (1960) o *Material de los sueños* (1974), y su última novela, *El apando*, se podría hablar "al fin de un escritor no atado a la ideología y de una escritura nacida desde el fondo de sí mismo; es decir, la experiencia se ponía al servicio de la palabra escrita y del vuelo de la imaginación" (Ruiz, "Revueltas: autobiografía" 78).

⁴⁵ En 1987 Ediciones Era sacó la colección de *Obras Completas de José Revueltas* que incluyen once libros de narrativa, nueve de obra teórica y política y seis tomos de obras variadas que incluyen, entre otras cosas, sus memorias, guiones cinematográficos, crónicas y reseñas.

Una literatura de complejidad y riqueza estética que la crítica ha sabido reconocer con los años y cuya médula se ha ido recopilando en títulos como: *José Revueltas: una literatura del lado moridor* (1979) de Evodio Escalante, *Nocturno en el que todo se oye* (1999) de Edith Negrón, *José Revueltas: una poética de la disidencia* (2002) de Javier Durán, *José Revueltas: la lucha y la esperanza* (2010) de Rafael Oleas, entre otros.

En este universo literario, no existe un antes o después de la prisión. Como sostiene Ruiz, "la cárcel es el gran *leitmotiv* de su energía [...] un refugio casi natural donde se sentía protegido en el techo común de una familia diversa y heterogénea de hombres explotados, de criminales y ladrones, y de presos políticos perseguidos por sus ideas" ("Revueltas: autobiografía" 65). La realidad de la institución penal nutre su universo literario, exacerba la radicalidad de su pensamiento político y su entrega a la militancia. Revueltas es encarcelado cuatro veces en su vida, expulsado múltiples veces del Partido Comunista Mexicano (PCM) y de la Liga Leninista Espartaco (que él mismo fundó). A partir de 1968, lejos de la lucha partidista, se rodea de jóvenes militantes que ven en él a un maestro y amigo. Su obra literaria sufre los mismos vaivenes, aclamaciones y severas críticas, conduciéndolo en ciertos momentos a dudar de su trabajo como escritor, como cuando retira de circulación su novela *Los días terrenales* (1949) ante el escándalo político que provoca entre comunistas. Monsiváis sostiene que Revueltas es el "radical que renuncia a su obra si ésta le estorba en su militancia y el escritor que sin consideraciones para la ortodoxia comunista explora narrativamente los límites del ser humano" ("José Revueltas: crónica" 40). Algo que el comunismo, sobre todo en su versión estalinista, no le perdona. Los comunistas lo condenan de burgués,

reaccionario, decadente y existencialista. Octavio Paz se explaya en comentar las imperfecciones de su prosa y, al mismo tiempo, lo declara el hombre más puro de México. De cualquier forma, Revueltas continúa militando y escribiendo hasta el final de sus días, tanto dentro como fuera de la prisión.

Tomemos a más detalle el caso de las novelas pertinentes a este capítulo. Su primera novela, *Los muros de agua*, narra las experiencias de cinco comunistas (Rosario, Ernesto, Marcos, Prudencio y Santos) enviados a la colonia penal en las Islas Marías, basándose en su propia experiencia en las islas durante la clandestinidad del comunismo. Revueltas escribe en el prólogo a la edición de 1961 que la novela es una realidad literaria, que las Islas Marías eran "un poco más terribles de lo que se describe en *Los muros de agua*" (10). En esta realidad imaginada, un narrador extradiegético, como una especie de yo colectivo, construye una trama que se divide en dos partes. La primera describe el traslado de los prisioneros hacia las islas y la segunda las miserias que sufren en la colonia penal. Durante el traslado, el ambiente está dominado por el desconocimiento, la confusión y el miedo ya que los presos políticos no saben a dónde los conducen. La trayectoria, nos dice el narrador, era una "de postigos cerrados, de horizontes prisioneros, donde no se imaginaba siquiera la esperanza, el anhelo no tenía sitio, y únicamente, latiendo, estaban el miedo y el rencor" (26). Ciertos episodios claves revelan las prácticas extrajudiciales en las que se lleva a cabo la deportación de prisioneros a las Islas Marías como el asesinato de un preso, El Gallegos, por una presunta ley de fuga o el abarrotamiento de prisioneros en la bodega del barco donde se

desata una lucha de excremento en protesta y provoca la muerte de uno de ellos por asfixia.

Al llegar a la colonia penal, se encuentran un universo de deshumanización basado en la explotación, la violencia en todos los niveles y la desesperanza. Como sostiene Monsiváis, en la novela, "[t]odo es brutal: el hambre sexual, la carga de sal, las agonías rodeadas por la indiferencia, el desenvolvimiento del lenguaje, la actitud ante los 'contranatura'" ("Revueltas: crónica" 83). Tres grupos de personajes, los presos políticos, los presos comunes y los que administran la isla, marcan el ritmo de la narrativa a través de episodios en los que interactúan en este ambiente cerrado. El paisaje es descolorido, definido por una especie de penumbra constante, donde no parece haber espacio para nada más que no sea el sufrimiento. Solo a través del manejo narrativo de los recuerdos y la introspección conocemos algo más de los personajes, de su pasado, de sus anhelos. Así, llegan a ser personajes de complejidad psicológica en un ambiente que los trata como números entregados al suplicio. El destino de los presos políticos queda en suspenso al final de la novela, lo único que se afirma es la solidaridad entre ellos como medio de sobrevivir las condiciones apabullantes del encierro.⁴⁶

La segunda novela en cuestión, *El apando*, escrita en Lecumberri, aparece veintiocho años más tarde. La novela corta está dedicada a Pablo Neruda, quien

⁴⁶ Esta recreación literaria de la colonia penal en las Islas Marías contrasta dramáticamente con su tratamiento en otros productos culturales. Por ejemplo, la película del cine de oro mexicano, *Las islas Marías* (1951), dirigida por Emilio Fernández, retrata la colonia penal como un espacio de redención social. El personaje de Felipe, actuado por Pedro Infante, es alcohólico, bohemio y despreocupado por su familia. Un evento catalizador, su hermana asesina a un hombre y él asume la responsabilidad, lo lleva a la colonia donde descubre que "el trabajo dignifica", forma una familia y, al salir de la colonia, busca a su madre para cuidarla. Esta narrativa de éxito del sistema de "rehabilitación social", contrasta dramáticamente con las Islas Marías de *Los muros de agua*.

emprendió una campaña para liberar al escritor duranguense y mandó una carta al presidente Gustavo Díaz Ordaz exigiendo su liberación. A diferencia de *Los muros de agua*, en *El apando* desaparecen los presos políticos de la trama, aunque Lecumberri en ese entonces estaba abarrotada de líderes del movimiento estudiantil del 68 y presos políticos de luchas sociales previas como Demetrio Vallejo, líder ferrocarrilero. La novela corta se centra en tres presos drogadictos que intentan meter droga a la preventiva. La narración empieza *in media res* con Polonio, Albino y El Carajo "apandados", encerrados en una celda de castigo, y Polonio sacando su cabeza del postigo de la celda mirando a los guardias. Los presos están esperando la llegada de tres mujeres, La Chata y Meche, amantes de Polonio y Albino respectivamente, y la madre de El Carajo. Entre los seis personajes van a llevar a cabo un plan que habían ingeniado días antes para meter la droga en la cárcel: en el día de visitas las mujeres tendrían que hacer una huelga frente a la celda del apando y la madre, aprovechando el caos, les entregaría un paquete de droga que llevaría en la vagina a manera de tampón. El plan no resulta. Después del motín desapandan a los presos, pero los guardias les tienden una trampa y antes de llegar a la sala de visitas los encierran en el cajón de los guardias de la prisión. Una vez encerrados, se desata una pelea entre los presos y celadores ahí dentro. Los presos son finalmente derrotados por tubos que se tienden "entre los barrotes, de reja a reja de la jaula" (96) consiguiendo "un diabólico sucederse de mutilaciones del espacio [...] hasta impedir cualquier movimiento" de los presos (97).

Cuenta el autor que gran parte de la trama se basa en sus vivencias en Lecumberri. Alguna vez habían puesto dos apandados frente a su celda y veía cómo metían la cabeza

por el postigo y pedían cigarros. También, le habían contado de una huelga que llevaron a cabo familiares de unos drogadictos apandados. Lo inventado, afirma, "fue la subtrama, todas las relaciones internas de los personajes" (*Conversaciones* 39). En esta subtrama Revueltas construye las conexiones dialécticas que le permitirán abordar la represión sistemática, la enajenación y la violencia que impera en Lecumberri y en la sociedad mexicana de los años sesenta. Para Durán, *El apando* es la obra más política de Revueltas "pues se concentra en narrar, desde las fisuras mismas del capitalismo, los procesos de acumulación del capital y las ramificaciones aparentemente inconsecuentes del poder, a través de la propagación del ilícito en épocas de crisis" (213). Esta novela contrasta con la producción literaria de esos años en Lecumberri en la desaparición de referencias temporales que puedan asociarla a la realidad inmediata de su escritura.⁴⁷ En este sentido, Revueltas elimina elementos contingentes privilegiando la reflexión abstracta.

Aunque ambas novelas se concentran en narrar el mundo de las prisiones mexicanas, la representación del espacio carcelario cambia dramáticamente entre ellas en términos de estilo y contenido. *Los muros de agua* construye la prisión como un microcosmos social con jerarquías, reglas y prácticas sociales específicas. La narración se enfoca en varios personajes para ofrecernos una perspectiva amplia del espacio carcelario y sus límites, al igual que de los efectos, tanto físicos como psicológicos, que la cárcel tiene en los personajes: Prudencio enloquece, el resto de presos políticos reafirma su

⁴⁷ Por ejemplo, tenemos el caso de la novela *Los días y los años* (1971) de Luis González de Alba, estudiante de Filosofía y Letras y miembro del Consejo Nacional de Huelga durante las movilizaciones de 1968. Este texto es una novela testimonial en la que González de Alba narra sus días en Lecumberri y evoca los acontecimientos previos a la prisión pertinentes a la lucha estudiantil. En la narrativa, el diálogo funciona como una construcción de verdad de la versión estudiantil de los hechos frente a las opiniones vertidas por los medios y el gobierno. En este sentido abundan las referencias temporales, espaciales y los nombres de los participantes.

convicción, algunos presos mueren de escorbuto. Contrariamente, en *El apando* Revueltas elabora estéticamente la sensación de un encierro ineludible. De ahí que la narración no se concentre en cubrir los diferentes espacios de la institución penal sino que confeccione la sensación del encierro a través de decisiones estilísticas (el texto está escrito en un solo párrafo) y de contenido (el motín es la acción que permite a la narración salir de la celda, solo para caer en una celda nueva).

Un estudio comparativo de ambas novelas presenta una oportunidad para problematizar la visión de Revueltas sobre las prácticas carcelarias en México y su relación con políticas de verdad. Las dos novelas corporizan elementos de la historia que pasan desapercibidos en las metanarrativas oficiales o en otros escritos de prisión de la época que son mayormente testimoniales o autobiográficos.⁴⁸ Revueltas lidia, sobre todo, con la función represiva de la cárcel en un sistema de poder más amplio y no dependiente de la coyuntura. En la actualidad, la colonia penal en las Islas Marías sigue en funcionamiento aunque ha reformado sus prácticas de "rehabilitación" y el Palacio negro de Lecumberri alberga hoy el Archivo Nacional. Sus transformaciones han procurado esconder el papel que ocupan en la historia política y social.⁴⁹ En el caso de Lecumberri, por ejemplo, Susana Draper señala que aunque fue "uno de los símbolos arquitectónicos más importantes del porfiriato, encarnando el ideal regenerativo y positivista que caracterizó a la obsesiva proliferación de prisiones en la región", para su cierre (1976) "se

⁴⁸ Por ejemplo, *Diario de Lecumberri* (1960) de Álvaro Mutis, la obra de González de Alba antes mencionada, *Los días y los años* (1971), o *Me llamaban el coronelazo* (1977) de David Siqueiros.

⁴⁹ Al igual que la obra carcelaria de Matos Paoli en el Capítulo 1, la narrativa carcelaria revueltiana permanece como residuo de la historia de represión en torno al contexto de represión que vivió pero, también, en torno a la prisión específica, ambas cuestiones que pretenden ser borradas con los cambios en la arquitectura o función del lugar.

había convertido en algo que había que demoler—un cementerio de proyectos y vidas" (352-3). La historia literaria de estas prisiones es fundamental para retrazar alternativas que reconozcan el rol que la prisión ha tenido en la construcción histórico-política del Estado mexicano. De ahí la insistencia de Revueltas en el tema carcelario como epicentro reflexivo desde *Los muros de agua*, donde su función es más denunciativa, hasta *El apando* que procura trazar las líneas de aquella cárcel invisible de la enajenación donde vivimos todos.

En el estudio de la obra revueltiana, la cárcel, real e imaginada, ha sido un eje definitorio. Las diferentes aproximaciones críticas al tema de la cárcel en Revueltas se encuentran claramente resumidas en el trabajo de Noé Blancas Blancas, "*El apando* o la libertad sin esperanza", quien nos dice que en el estudio del lugar de la prisión en la obra de Revueltas hay varias aproximaciones: la prisión como un microcosmos del cosmos real (Ruffinelli), el mundo como cárcel (Escalante), la distinción entre las cárceles físicas y las cárceles metafísicas (Frankenthaler), el mundo como cárcel universal (Torres), la cárcel como infierno terrenal (Sheldon), las prisiones existenciales y mentales en los textos literarios frente a las prisiones del dogma en sus escritores biográficos (Negrín), la cárcel como atmósfera (Martínez) y el mismo Blancas que distingue la prisión como destino en *Los muros de agua* frente de la prisión como condición del hombre de *El apando* (265-6). Sin duda, todas estas interpretaciones tienen su lugar en la obra de Revueltas en el sentido de que el tema de la libertad como condición de humanidad es la base de su exploración política y artística que va más allá de las novelas que tienen a la cárcel como escenario. Aquí, mi lectura procurará analizar las dos novelas escritas sobre

sus experiencias en prisión como un correlato crítico de las crecientes fuerzas represivas en México, del discurso celebratorio de la nacionalidad y la democracia articulado por el Estado y de la "época de oro" de México y la cultura nacional. No intentaré aquí abordarlas como textos autobiográficos, que no lo son, sino como narrativas que contribuyen a una crítica de la realidad histórica sincrónicamente y como proyecciones hacia el futuro.

II. La anti-revolución mexicana: cincuenta años de represión política (1928-1978)

¡Ay José, como me acuerdo de ti con estas Revueltas!

En *Dictablanda. Politics, Work and Culture in Mexico, 1938-1968* (2014) los autores remarcen la centralidad de la violencia para el control político en el México del siglo XX a través del estudio de la hegemonía cultural y de la construcción del Estado bajo el gobierno del Partido Revolucionario Institucional (PRI). Los diferentes ensayos que componen el libro revelan "not only the extent to which the central government in Mexico regularly and repeatedly used violence to squash opposition, but also how the Mexican government came to systematically plan and execute this violence" (382). El rol de la violencia es esencial para entender cómo se consolida el poder de un Estado que, por un lado, construye discursivamente una metanarrativa en la que se explica como sucesor de una revolución nacionalista a favor del pueblo y, por otro, no tiene reparos en reprimir a las recientemente politizadas masas campesinas, activistas, obreras,

estudiantiles que procuran participar en la discusión de la agenda social, política y económica del país.⁵⁰ Para propósito de este capítulo, quisiera contextualizar las diferentes prisiones de Revueltas y su visión de la sociedad mexicana como una sociedad carcelaria en este proceso de construcción de una hegemonía política, social y cultural en México.

Las revoluciones tienen consecuencias diversas. En el caso mexicano, el escenario político posterior a los levantamientos revolucionarios estuvo caracterizado por disputas caudillistas en las que los diferentes generales se pugnaban el control del Estado. La persecución política, el asesinato y la sectarismo se convirtieron en parte del tumulto cotidiano. El Partido Comunista Mexicano (PCM), creado en 1919, se vio forzado a actuar en la clandestinidad, dadas las condiciones de represión política en el México post-revolucionario. Revueltas, desde muy joven, vivió los vaivenes de esta historia política y en este ambiente comenzó a configurarse como militante de izquierda. En 1929, durante el período que se conoce como el Maximato en la historia política mexicana, con apenas 15 años, fue detenido y enviado a la correccional de menores por izar la bandera roja en el Zócalo durante el aniversario de la Unión Soviética. Como sugiere Ruiz, en la biografía del escritor, “[f]ueron días terribles en que se agudizó la represión estatal contra cualquier signo de oposición” (*José Revueltas* 59). Revueltas "encontró en la correccional una primera revelación de lo que era el autoritarismo y también autoafirmó su decisión revolucionaria” (*José Revueltas* 61). Estas tensiones caudillistas aminoraron con la

⁵⁰ El uso de la violencia por el PRI puede ser interpretado desde las ideas de Benjamin sobre los usos de la violencia fundar el derecho y para conservar el mismo mediante una opresión sistemática de las fuerzas disidentes (Benjamin 169-201).

consolidación de un partido político que, aun rotando candidatos, gobernó el país de 1929 a 2000 (Gillingham y Smith 1). El surgimiento del Estado priista en México ha sido estudiado desde diferentes perspectivas, algunas lo consideran "la dictadura perfecta"⁵¹ o una dictablanda; en cualquier caso, un régimen híbrido que combina elementos tanto democráticos como autoritarios y cuyo estudio requiere acercamientos heterodoxos (Gillingham y Smith vii). Las prácticas autoritarias del Estado priista no se limitaron a atacar a los militantes comunistas, sino que se extendieron a la persecución de líderes campesinos, obreros, sindicales y que, en el período que nos compete, termina con la asfixia del movimiento estudiantil. Dada la complejidad del tema, me enfocaré en cuatro momentos de esta historia que se conectan directamente a los encarcelamientos de Revueltas: la represión del comunismo entre 1928-1934, la creación del delito de "disolución social" en 1941 que reinicia, junto con un viraje gubernamental conservador, la represión de los grupos de izquierda y la represión del movimiento estudiantil en 1968.

La historia de la izquierda mexicana apunta a las tensiones políticas en la retórica revolucionaria en México, tensiones sobre las que Revueltas va a escribir incansablemente. Como afirma Barry Carr en "Temas del comunismo mexicano": "[u]no de los aspectos más intrigantes de la historia del comunismo mexicano es su cambiante respuesta como partido revolucionario frente *a una revolución no socialista que monopolizó rápidamente la retórica de la lucha revolucionaria*" (Mi énfasis). Durante algún tiempo, el PCM asumió voluntariamente "la ideología de la revolución mexicana"; sin embargo, con el pasar del tiempo y mientras se institucionalizaba el gobierno

⁵¹ El término fue acuñado por Mario Vargas Llosa en 1990.

"revolucionario", de ideología democrática-burguesa, ambos sectores marcaron sus diferencias. Esta *revolución no socialista* que monopolizó el discurso revolucionario, monopolizó también el control del Estado. Con esto, no solo provocó sectarismos en la izquierda mexicana, sino que condujo a que gran parte de la disidencia política se criminalizara. La reacción de muchos comunistas a esta criminalización, continúa Barr, "fue una condena indiscriminada del bloque revolucionario caudillista y una posición intransigente frente a los sectores meramente 'reformistas' de la sociedad mexicana".

En *México armado*, Laura Castellanos describe las conexiones entre el caudillismo revolucionario de finales de los años veinte y la consolidación PRI en el poder, así escribe:

En 1928 el país padecía una intermitente convalecencia por las pugnas entre los grupos políticos en el poder. La guerra cristera —clerical y enemiga del reparto agrario— continuaba en varios estados de la república, el país se estremecía con el asesinato del ex presidente Álvaro Obregón y el presidente Plutarco Elías Calles apoyaba el surgimiento de las primeras instituciones que definirían el sistema político nacional en lo sucesivo, entre otras, la creación del Partido Nacional Revolucionario (PNR), antecedente del Partido Revolucionario Institucional (PRI). (28)

Este proceso de institucionalización de la revolución fue duramente criticado por los comunistas que se oponían a las reformas impulsadas durante el Maximato, principalmente al abandono de las reformas sociales contempladas en el Plan de Ayala (1911). En el Congreso del PCM en 1929, "se concluyó [que] los regímenes de Calles y de Potes Gil habían capitulado ante el imperialismo angloamericano y que la lucha de las recién radicalizadas masas debía tomar una forma anticapitalista y antimperialista sin compromisos" (Carr). De ahí que hacia mediados de 1929 el PCM fuese forzado a entrar

en la clandestinidad y, aunque no fue declarado completamente ilegal, fue duramente reprimido.

Mientras el Maximato intentaba apropiarse del control total del Estado, los comunistas declaraban a los campesinos y los obreros la verdadera base revolucionaria del país. De ahí que entre 1928-1934 el Estado reprimiera con el ejército y la policía las huelgas y acciones de obreros y campesinos que aparecían como un peligro desestabilizador a la ansiada consolidación institucional. Militantes comunistas de aquellos años describen que "fueron años de trabajo penoso, abnegado, ennoblecido con el sacrificio y el martirio de millares de magníficos comunistas que cayeron en las cárceles, que fueron arrojados a las Islas Marías, que dieron sus vidas defendiendo los derechos de los trabajadores" (Velasco citado en Ruiz, *José Revueltas* 69). Revueltas fue enviado dos veces a las Islas Marías durante este período: la primera en 1931, todavía menor de edad, por sus conexiones con el PCM, al que había entrado en 1930, y la segunda por organizar una huelga agrícola en Nuevo León en 1933. En la colonia penal comparte el confinamiento con otros líderes comunistas como Valentín Campa y Alberto Martínez. Los treinta fue la década del martirio de la militancia, pero también del auge del comunismo mexicano.

En 1934 llegó el giro nacionalista revolucionario con el sexenio del gobierno de Lázaro Cárdenas y el comunismo consiguió un respiro después de la represión del Maximato. El PCM que había seguido la línea soviética desde 1929, encuentra en "la apertura política de Cárdenas y la línea de la Internacional Comunista—que consideraba que el capitalismo estaba en crisis, por lo que había que conseguir la 'unidad a toda costa'

de todas alas fuerzas de izquierda para provocar su caída—[...] una profunda bocanada de vida" (Castellanos 32). En la segunda mitad de los años treinta, el comunismo en México estaba en su "edad de oro" (Carr) y alcanzó los niveles más altos de membresía en su partido. El PCM respaldó al gobierno de inclinación socialista y buscó fortalecer sus relaciones con organizaciones campesinas y obreras aumentando considerablemente el número de militantes después del débil estado en el que se encontraba. La idea de "unidad a toda costa" buscaba crear un frente único antiimperialista y anticapitalista en México que correspondiera con los ideales tanto comunistas como de la revolución mexicana. De esta suerte, el PCM empezó a colaborar con líderes campesinos y obreros, incluso no comunistas, y adquiere más presencia en los sindicatos, principalmente en la Confederación de Trabajadores Mexicanos (CTM) fundada en 1936.

Los cuarentas, sin embargo, implicaron cambios sustanciales para los militantes de izquierda tanto a nivel interno como externo. Al final del cardenismo nuevas escisiones empezaron a transformar la agenda comunista. La llegada de León Trotsky a México en 1937 había provocado posturas irreconciliables entre los militantes que se adherían al comunismo estalinista y sus detractores. Según describe Carr, en 1939 empezó la campaña para expulsar a Valentín Campa y Hernán Laborde del PCM por oponerse a la presión soviética sobre el partido para facilitar el asesinato de Trotsky. La crisis en la dirección de la organización desató expulsiones masivas entre 1943 y 1947 (Carr), incluida la expulsión de Revueltas en 1943. Paralelamente, los desencuentros con el Estado durante el gobierno de Manuel Ávila Camacho, sucesor de Cárdenas, aumentaron y el Estado estableció por la vía legal la forma de contener cualquier tipo de

oposición política y social. En octubre de 1941 el gobierno introdujo el delito de "disolución social" como "término legal bajo el cual sería admisible juzgar y castigar a cualquier individuo u órgano promotor de programas, actos o material propagandístico que perturbara el orden público o constituyera una amenaza para la soberanía nacional" (de Dios Vázquez 1212). El delito quedó decretado en los artículos 145 y 145bis del Código Penal del distrito y los territorios federales en México con pretexto de contener la derecha fascista que manifestaba interés en alinearse a las potencias del Eje. Sin embargo, una vez terminada la Segunda Guerra Mundial, los artículos continuaron siendo empleados para contener la disidencia en contra de lo que se estaba figurando como el largo gobierno del PRI que se fundaría en 1946, el mismo año en el que se le quitaría al PMC el registro para participar en las elecciones bajo argumentos de ser un grupo con dirigentes en el extranjero. Una vez más la izquierda mexicana empezaría a ser fuertemente perseguida y encarcelada.

El gobierno de Ávila Camacho dio por terminadas las reformas sociales y económicas de la Revolución. En su lugar, el Estado comenzó la modernización industrial y el desarrollo urbano, fuertemente impulsados por la demanda internacional de productos manufacturados en la coyuntura de la Segunda Guerra Mundial. Mientras México se modernizaba, las organizaciones obreras y sindicales de las ciudades se reproducían aumentando las tensiones de las décadas anteriores. En la postguerra, esta dinámica se intensificaría con el mandato de Miguel Alemán, caracterizado por una política conservadora y el combate severo al comunismo. Como señala Castellanos, este giro conservador se explica en gran medida por la campaña ideológica y militar del joven

imperio estadounidense en contra de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS). Así, "en México como en el resto de América Latina, comienza a alentarse una histeria anticomunista con la participación de los sectores conservadores de la sociedad, del gobierno, la Iglesia y casi la totalidad de los medios de comunicación" (43). Las acusaciones de "disolución social" permitieron que el gobierno de Alemán y sus sucesores contuviesen la oposición al Estado, desencadenando una política de cero tolerancia. Para finales de los años cincuenta el PCM estaba una vez más debilitado por pugnas internas y, también, porque sus militantes eran constantemente perseguidos, encarcelados e, incluso, asesinados. Por otro lado, muchas personas salían del Partido ya que encontraban en nuevas organizaciones, como el Partido Obrero Campesino Mexicano (POMC) fundado en 1950 o el Partido Popular fundado en 1948, alternativas acordes con su visión política.⁵²

Antes del cambio de década, dos eventos aumentarían los niveles de represión de manera drástica: el inicio de las huelgas ferrocarrileras en el Estado de Oaxaca en 1958 y la Revolución Cubana en 1959 que aparecía como una amenaza de expansión del comunismo en la región. El movimiento ferrocarrilero, liderado por Demetrio Vallejo, expulsado del PCM y POMC, empezó a buscar incrementos salariales para los trabajadores del sindicato en el país. No obstante, la movilización poco a poco cobró más fuerza, respondiendo a la necesidad de reformas sociales y a la creciente oposición al Estado priista comprendida por otros sectores sociales como los maestros, los estudiantes, trabajadores agrícolas, petroleros, entre otros. La sucesión presidencial en la que llegó al

⁵² Después de ser expulsado del PCM, Revueltas ingresó al Partido Popular en 1948 y lo abandonó en 1955, cuando pidió su reingreso al PCM que se aprobó en 1956.

poder Adolfo López Mateos en Diciembre de 1958 se dio en un clima de conmoción frente al movimiento, lo que condujo al apenas elegido primer mandatario a desplegar toda la fuerza del Estado para controlar la situación. En Marzo de 1959, el gobierno de López Mateos aplastó las huelgas ferrocarrileras, despidió a miles de trabajadores, encarceló a otros e, inclusive, asesinó a varios huelguistas durante los choques con la policía. Demetrio Vallejo, al igual que otros dirigentes políticos y participantes en la huelga ferrocarrilera, fueron condenados bajo acusaciones de "disolución social".

Los artículos 145 y 145bis del Código fueron empleados con amplitud en los sesenta y setenta, años que en México se conocen como la "guerra sucia". En la cárcel centenares de dirigentes políticos eran retenidos acusados de intentar derrocar al gobierno y alterar el orden público, entre ellos, militantes izquierdistas de larga trayectoria política como David Siqueiros y Valentín Campa. Sin embargo, la oposición al gobierno era diversa y algunos grupos recurrieron a la lucha armada para desafiar al Estado al no encontrar ninguna vía para articular sus demandas por medios electorales o legales, según sostiene Castellanos:

Se conformaron más de una treintena de guerrillas, con posiciones políticas y militares diferenciadas, que fueron aniquiladas en el campo y las ciudades por haberle declarado guerra al Estado. Su saldo fue un número indefinido de muertes y alrededor de un millar de desapariciones forzadas. Se trataba de una juventud de origen rural, popular y clasemediero, que vio en las acciones revolucionarias el único camino para derrocar a un Estado corrupto y que reprimía cualquier expresión disidente. (17)

Las muertes, encarcelamientos y desapariciones forzadas se desataron en todo el territorio mexicano. De esta forma, el gobierno de López Mateos aplastó, entre otros grupos, a los jaramillistas en Morelos, a los ferrocarrileros liderados por Vallejo, a la movilización

popular en Guerrero que termina con la matanza en la plaza de Chilpancingo en diciembre de 1960 y al movimiento cívico en San Luis Potosí. En la cárcel, miles de militantes eran retenidos.

Durante el sexenio de Gustavo Díaz Ordaz la represión siguió un curso similar. El nuevo mandatario había sido Secretario de Gobernación del gobierno anterior y responsable de las labores de inteligencia y seguridad del país. Así, continuó con la política de Estado de López Mateos, política fuertemente influenciada por la injerencia estadounidense y el clima de la Guerra Fría. En términos generales, la estrategia de control de la disidencia continuaba siendo la misma, pero llegaría a uno de sus momentos más dramáticos con la represión violenta del movimiento estudiantil del 68. Los incidentes empezaron el 22 de julio, cuando en la Plaza de La Ciudadela dos pandillas, Los Arañas y Los Ciudadelos, y estudiantes de la escuela preparatoria Isaac Ochoterena se enfrentaron a los estudiantes de las Vocacionales 2 y 5 del Politécnico. En los días posteriores al conflicto entre pandilleros, estudiantes de preparatoria y politécnicos, se le agregó la presencia de granaderos que persiguieron, detuvieron y golpearon a varios estudiantes y maestros. Cuenta Monsiváis que "la cifra tan elevada de heridos y golpeados mantiene la indignación" que "no es un mal principio organizativo" (*El 68* 16). El 26 de julio coincidieron la marcha de los estudiantes indignados por los acontecimientos de los últimos días y la marcha de estudiantes comunistas que celebraban la conmemoración del asalto al Cuartel Moncada. La respuesta de la policía y el cuerpo de granaderos fue una vez más brutal. Refugiados en San Idelfonso, donde quedan las preparatorias 1 y 3, los estudiantes se reunían y trataban de darle sentido a lo

que estaba ocurriendo. La madrugada del 30 de julio un convoy armado entró a las instalaciones de San Idelfonso y destruyó la puerta de un bazucazo. Este último evento, la imagen de un soldado con una bazuca destruyendo la puerta de una preparatoria, aumentó la indignación. La reacción de la comunidad de estudiantes fue tomarse las calles en oposición al injustificado acto de violencia estatal. Con el pasar de los días, se organizaron reuniones en diferentes planteles y en la Universidad Nacional Autónoma de México, se convocaron marchas multitudinarias para manifestarse en contra del gobierno. Díaz Ordaz emitió declaraciones el 1 de agosto, llamando a la ciudadanía a restablecer la paz y la tranquilidad pública (Díaz Ordaz en Poniatowska 277). Las movilizaciones, sin embargo, continuaron. Para el jueves 8 de agosto, se formó el Comité Nacional de Huelga y se lanzaron los seis puntos que articulaban las demandas de los estudiantes al gobierno, entre ellos la derogación de los artículos 145 y 145bis del Código Penal.⁵³ El movimiento se empezó a tornar en una "gran insurrección moral, antiautoritaria y jurídica" (Monsiváis, *El 68* 13) que crecía cada día. Se formaron brigadas para el volanteo, se discutía la situación en escuelas, en politécnicos y en la UNAM, mientras que la solidaridad con los estudiantes aumentaba en la población.

Como señala Roberto Escudero en el prólogo a la compilación de Revueltas sobre el movimiento del 68, *México 68: Juventud y revolución*, el aparato gubernamental "fue

⁵³ 1. Libertad a los presos políticos. 2. Destitución de los generales Luis Cueto Ramírez y Raúl Mendiola [de la policía], así como también del teniente coronel Armando Frías [jefe del cuerpo de granaderos] 3. Extinción del cuerpo de granaderos, instrumento directo de la represión y no creación de cuerpos semejantes. 4. Derogación de los artículos 145 y 145 bis del Código Penal [delito de disolución social], instrumentos jurídicos de la agresión. 5. Indemnización a las familias de los muertos, y a los heridos, víctimas de la agresión del 26 de julio en adelante. 6. Deslindamiento de las responsabilidades de los actos de represión y vandalismo por parte de las autoridades a través de la policía, granaderos y ejército. (Monsiváis, *El 68* 11)

incapaz de responder en el terreno mismo de la política, no quedándole más camino que el de una represión desproporcionada y feroz que ya es parte de la historia más oscura y siniestra de México" (16). Entre más crecían las manifestaciones que alcanzaban cientos de miles de personas, más aumentaba la presencia policial y militar en las calles, inclusive llegando a la invasión de Ciudad Universitaria por fuerzas militares el miércoles 18 de septiembre. Los encuentros violentos entre los estudiantes y la policía alcanzaron su punto más dramático el 2 de octubre con la Matanza de Tlatelolco, diez días antes del inicio de los juegos olímpicos en México. Las consecuencias de la violencia de aquellos días siguen en la oscuridad, mientras que los testimonios⁵⁴ sugieren que la policía abrió fuego indiscriminadamente en contra de los manifestantes. Según Monsiváis:

Jamás se sabrá el número de muertos. Tal vez 250, quizás 350, las hipótesis carecen de sentido, pero las fotos de cadáveres acumulados en un sola delegación sí multiplican las conjeturas. No había manera en los días siguientes al 2 de octubre de la precisión necesaria. Mueren niños, jóvenes, mujeres, ancianos, todo en medio de demandas de auxilio [...] se traslada a dos mil personas de la Plaza de las Tres Culturas a las cárceles. (*El 68* 188)

Esta represión sin precedente fue justificada por el gobierno como una provocación por parte de los manifestantes a los cuerpos militares y policiales. Pero, como continúa Monsiváis, "la provocación no es ajena al plan de aplastamiento, está en su centro" (*El 68* 188).

Revueltas fue uno de los grandes documentalistas y teóricos del movimiento desde sus primeros días. En una carta escrita en Lecumberri a Martín Dozal del 29 de noviembre de 1969 explica la situación como un "proceso histórico" inserto en las

⁵⁴ El trabajo de Elena Poniatowska, *La noche de Tlatelolco* (1971), es una recopilación fundamental para comprender lo que pasó en aquellos días. Es un testimonio polifónico que consigue establecer una cronología del movimiento gracias a la voz de sus propios participantes y espectadores.

condiciones políticas y sociales desatadas por treinta años de desarrollo y dominio de la burguesía nacional después del gobierno de Cárdenas. Para Revueltas se trata:

[de] una burguesía nacional que no ha tenido concurrentes históricos, que no ha encontrado *competidores* históricos, pues la clase obrera, a la que correspondía este papel, se dejó mediatizar por la democracia burguesa y su órgano "proletario" el partido comunista, enemigo principal, dentro del proceso ideológico, de la independencia de clase del proletariado" (*México 68* 187)

En este contexto, la pequeña burguesía intelectual revolucionaria (los estudiantes) constituía el núcleo social que empujaría el curso de la independencia política de varios sectores sociales. Según el autor de *El apando*, en el movimiento estudiantil se podían incorporar las necesidades de liberación de diversos grupos sociales en una sola agenda que principalmente procuraba la apertura de espacios democráticos en México y abordaba el descontento social a lo largo y ancho del país. Al movimiento estudiantil, se le unieron diferentes sindicatos de trabajadores y ciudadanos que simpatizaban con las seis demandas propuestas al gobierno. Sin embargo, esta peligrosa articulación de fuerzas no contaba con una represión tan severa desde el Estado.

En los meses subsiguientes, la tensión seguía pero las movilizaciones se vieron aplacadas por los hechos del 2 de octubre. Aunque se empezó a liberar a algunos detenidos, otros militantes fueron capturados durante los cateos en días posteriores. Revueltas, acusado de ser líder intelectual del movimiento, fue detenido el 16 de noviembre y el 18 de ese mismo mes fue enviado a Lecumberri, donde permanecería hasta el 13 de mayo de 1971. El escritor duranguense siempre vio la cárcel como algo que tenía que pasar y que no significaba una pausa en el movimiento. En los interrogatorios, Revueltas se declaró líder en una confesión que pretendía ser una burla al

aparato judicial y a la vez un autosacrificio para intentar salvar a los jóvenes que todavía estaban presos. En una carta a Martín Dozal del 7 de diciembre de 1968 le escribe que su intención al "asumir de modo personal la 'dirección' de todo el Movimiento y de sus consecuencias", era reconocer la farsa judicial de las impugnaciones "con lo que de paso, ponía a salvo, mediante [su] persona a otras personas" (*Mexico 68* 197).

En esta coyuntura, dos escritos de Revueltas son fundamentales para entender su conceptualización de la farsa judicial priista: "Intervención de José Revueltas en la audiencia de derecho de la vista de sentencia, audiencia celebrada en la Cárcel Preventiva de la ciudad, del 17 al 18 de septiembre de 1970" y "Palabras finales" leído en audiencia a puerta cerrada para confirmar las sentencias. En ambos escritos publicados en *México 68: Juventud y revolución* Revueltas expone que aunque el Estado tuviese el control de los "espectros judiciales", jamás podría dar un veredicto histórico sobre los acontecimientos relacionados a las movilizaciones de los estudiantes. Además, acusaba directamente al presidente Díaz Ordaz de la violencia cometida en esos días, denunciado la falacia democrática que vivía el país. De ahí que dijera: "El criminal que debe sentarse en el banquillo de los acusados es el Presidente Díaz Ordaz y así lo declaro aquí de un modo público, en un proceso que nos enjuicia como delincuentes comunes y no como los presos políticos que somos" (278). De igual forma, al final de su intervención en audiencia pública agregó:

Nuestra sentencia ya está decidida de antemano. No depende de nuestros delitos. Nada tiene que ver con los principios constitucionales, con el respeto a la democracia, ni con la ley ni con el Derecho. Nada tiene que ver con la realidad, aunque sus efectos serán muy reales, en los años de cárcel que a cada uno de nosotros le correspondan. Está decidida porque "en el cielo de nuestro destino

[político], *con el dedo de Dios se escribió*". Y todos sabemos quién es ese Dios. Quién es ese Tlacatecuhtli sexenal, que ata los vientos y desata las tempestades. Pero, ¿podrá detener el tiempo de la historia? (279)

Al asociar al PRI con la figura náhuatl de Tlacatecuhtli, Revueltas caracterizó al partido en el gobierno como un "Rey supremo", alejándolo de los valores democráticos que fingía profesar.

Luego de la ola de violencia, el gobierno intentó negociar con varios estudiantes la libertad a cambio de que salieran exiliados. Revueltas, quien en la cárcel mantenía la intención de seguir en la lucha, se negó repetidas veces a pactar con el Estado a cambio de su liberación. En 1971 fue liberado bajo palabra, todavía con los cargos encima. Monsiváis resume los últimos años de Revueltas en el siguiente pasaje:

En prisión [Revueltas] es el símbolo intelectual, moral, político. Oscila entre la depresión y el júbilo revolucionario, con discusiones incesantes y lealtad a los laberintos de los clásicos marxistas. En Lecumberri se opone hasta lo último a salir "perdonado" por el régimen y, ya en libertad en 1972, viaja a Estados Unidos, se casa de nuevo, publica su extraordinario relato *El apando*, se opone al juicio estalinista en Cuba del poeta Heberto Padilla, recibe cinco mil pesos por su trabajo en Cinematografía, se interna varias veces en Nutrición, vive las consecuencias de la cárcel que agotó su organismo. (63)⁵⁵

En libertad continuó reuniéndose con varios miembros del movimiento estudiantil que lo visitaban para hablar de revoluciones posibles e imposibles. También, siguió escribiendo, una vez más en la pobreza y en la decepción de ver que el movimiento se esparcía.

La fuerza del Estado contra el movimiento estudiantil fue exterminadora. El encarcelamiento, las negociaciones y los pactos posteriores generaron un ambiente de desconfianza a nivel interno en las organizaciones que terminaron por debilitarlas. El PRI

⁵⁵ Una vez más la coyuntura en la que Revueltas escribe tiene relaciones fuertes con lo que estaba ocurriendo en Cuba en aquellos años y que va a ser central en la discusión sobre la obra de Arenas.

parecía tener la rienda una vez más. En 1970 se derogaron los artículos que contemplaban el delito de "disolución social", la única demanda cumplida al movimiento estudiantil, y el gobierno de Luis Echeverría prometió nuevos esfuerzos de democratización. Sin embargo, los setenta no aminoraron las tensiones entre el Estado priista y ciertos sectores de la población. En *México armado* Castellanos explora las tensiones entre el Estado y las guerrillas que proliferaban por todo el país durante los sesenta y setenta, lideradas por militantes que habían desistido en el intento de encauzar sus demandas por vías legales, como es el caso de los profesores Genaro Vázquez y Lucio Cabañas en el Estado de Guerrero. Todas estas movilizaciones fueron reprimidas violenta e impunemente por las fuerzas del Estado. Aunque bajo los gobiernos de Luis Echeverría y José Portillo empezaron a surgir organizaciones defensoras de derechos humanos que respondían a la violencia durante la guerra sucia mexicana, los resultados fueron nulos hasta ser finalmente sofocados. Este capítulo de la historia, como señala Castellanos, pretende darse por terminado con la amnistía de 1978 en la que, entre otras cosas, se le devuelve el registro electoral al PCM. Sin embargo, podríamos decir que se termina una etapa de esta historia de represión en manos del Estado que hoy en día continúa y se ha visto intensificada por la violencia relacionada al narcotráfico y los grupos paramilitares en el país.⁵⁶

⁵⁶ Recientemente, otro evento relacionado con la movilización estudiantil acumuló más crímenes a la historia de violencia del PRI. El 26 de septiembre de 2014, 43 estudiantes de la Escuela Normal de Ayotzinapa en el estado de Guerrero fueron desaparecidos por el Estado, mientras se movilizaban para asistir a las conmemoraciones de la Masacre de Tlatelolco en la ciudad de México. Hasta el día de hoy, el gobierno de Enrique Peña Nieto no ha sabido dar respuesta sobre el paradero de los estudiantes demostrando que el clima de impunidad y violencia de estos años sigue operando en México.

III. Narrando la prisión: de la isla cárcel a la sociedad cárcel

Más allá de las diferencias concretas entre las Islas Marías y el Palacio Negro de Lecumberri (la primera, una colonia penal en la que el confinamiento se define por el aislamiento territorial y, la otra, una estructura panóptica donde la celda, los muros y la vigilancia edifican el encierro) existen distancias fundamentales en la representación del espacio carcelario que Revueltas construye en ambas novelas. Si entendemos al espacio no como una esencia, ni como un objeto ajeno al punto de vista de los sujetos, podemos analizar cómo este se produce de manera activa como un instrumento y un objetivo, un medio y un fin en sí mismo (Lefebvre, *The Production* 411). Lo que quisiera resaltar en esta sección, entonces, es la manera en la cual la cárcel se produce como espacio a través de estrategias narrativas. ¿Cómo aparece el confinamiento en *Los muros de agua* y en qué se diferencia de *El Apando*? ¿De qué recursos narrativos se vale Revueltas para visibilizar en términos textuales el encierro? ¿Qué sugieren estas estrategias narrativas sobre la tentativa del escritor durangense de revelar a través del tratamiento literario de la realidad lo históricamente relevante? En ambas novelas, esta elaboración tiene un movimiento dialéctico en el que se revelan relaciones entre opuestos para dar una imagen total de lo carcelario. Sin embargo, la especificidad del tratamiento del espacio en cada una muestra una intensificación del encierro entre *Los muros de agua* y *El apando* que termina en la cárcel que se desborda hasta alcanzar la ciudad y la sociedad como veremos a continuación.

En *The Practice of Everyday Life*, Michel de Certeau argumenta que un espacio se genera cuando "one takes into consideration vectors of direction, velocities, and time

variables" (117). Así, se compone de la intersección de elementos móviles que van activándose mediante el ensamblaje de movimientos; continúa: "space occurs as the effect produced by the operations that orient it, situate it, temporalize it, and make it function in a polyvalent unity of conflictual programs or contractual proximities" (117). A diferencia del lugar (*lieu*), en el cual los elementos se distribuyen en relación de coexistencia, con leyes que asignan un lugar para cada cosa implicando estabilidad (117), el espacio se produce a través del movimiento y, a veces, el conflicto. Una vez marcada esta distinción entre espacio y lugar, de Certeau nos invita a pensar en la manera en la que lugares y espacios se fabrican a través de historias cotidianas, en las que el discurso transforma lugares en espacios y espacios en lugares de acuerdo a diferentes tácticas narrativas. Las historias se convierten entonces en trayectorias espaciales como medios de transportación para el interlocutor. De Certeau clasifica tres tipos de estrategias narrativas elementales en base a las cuales se va configurando el espacio: la distinción entre mapa e itinerario, los procesos de delimitación y creación de frontera y la focalización enunciativa. Cómo se llevan a cabo estas trayectorias en el caso de las novelas de Revueltas es central para lo que nos concierne en este capítulo. En el análisis de las novelas en cuestión, tomaré esta tipología con el fin de delimitar lo que entendemos por espacio y para ilustrar cómo en *Los muros de agua* Revueltas presenta a la colonia penal como un microcosmo cerrado de fronteras inamovibles, mientras que en *El apando*, el énfasis está en la exploración de un encierro que se desborda más allá de espacio físico que lo contiene.

Al inicio de la novela *Los muros de agua* se ve que los presos no saben a dónde los conducen. Rosario rompe el silencio y hace la pregunta sin respuesta alguna. En el ferrocarril, el trayecto empieza a ser revelado y los prisioneros descubren que serán trasladados a las Islas Marías, una especie de abismo en el conocimiento, un lugar que se conoce de nombre, cuyo perfil se puede trazar, pero que no se puede imaginar lo que contiene. El narrador nos cuenta:

¿Qué son las Islas Marías? ¿Quién sabe nada de ellas? Las Islas Marías son, a lo más una idea, un concepto, nunca un lugar situado en el tiempo y en el espacio. . . No una tierra sino un gesto; escena pura, drama monstruosamente simple y apagado, sin recurso hacia la vida, como un golpe pequeño y débil que se diera en lo más hondo del mar. Algo lejano y amarillo, sin referencia. ¿Qué podían ser esos tres cuerpos que en el mapa, como látigos sutiles, están envueltos en las líneas con que geógrafos y navegantes figuran corrientes marinas? (38)

Las islas, inicialmente, son cuerpos localizables gracias a la cartografía, pero acerca de los que no se puede intuir ninguna práctica que produzca el espacio. Son, en este sentido, lugares que se perciben homogéneamente aún si contienen relaciones heterogéneas entre los elementos que ahí se desplazan.

La narrativa, paulatinamente, va a ir llenando este vacío a través de descripciones naturalistas del paisaje y de la explicación del itinerario de los prisioneros dentro de un esquema de funcionalidad disciplinaria. Tomemos primeramente el tema de la naturaleza. Para Ruiz, Revueltas infunde al paisaje de "un desequilibrio natural, que describe en estilo barroco, fotográfico y alegórico a la vez" ("*Revueltas: Autobiografía*"72). Este estilo pretende transmitir una sensación del espacio más que una descripción de tipo inventario. Así, en *Los muros de agua*, cuando los presos políticos son conducidos a Arroyo Hondo, el narrador describe el paisaje como "majestuoso e imponente" (89). La

isla madre aparece rodeada de un mar "de hermosa transparencia" y poblada por una "vegetación exuberante, de un verde intenso, que trepaba por el cielo, mágicamente, como una decoración de teatro suspendida en el aire por invisibles alfileres" (89). Sin embargo, el escenario natural de las islas poco a poco va perdiendo esta armonía. Los paisajes empiezan a aparecer descoloridos, desequilibrados y dominados por una naturaleza en constante acecho ya sea por los animales, las enfermedades, el calor, las tinieblas o el mar, un misterio insondable. En un pasaje donde el narrador describe las noches en la isla se percibe esta naturaleza hostil que contribuye al ambiente de desesperanza:

Las noches en la Isla son palpitantes y llenas de misterio. Del océano salen sombras oscuras y cálidas, que se detienen en el aire adhiriéndose a los hombres y penetrando en sus sueños. Entonces aparecen mareas difusas, llamamientos que vienen de muy lejos y referencias interiores que vuelven el espíritu hacia sus propios orígenes. Nadie puede resistir el influjo y se experimenta la necesidad de ir hacia el mar, desde la playa, como hacia un viejo dios, no para oír las palabras ni rumores, sino para no oír nada, y quedarse en la oscuridad, donde cielo y agua se adivinan, y se adivinan, también, todos los recuerdos, el amor ausente, la vida infructuosa, los anhelos sin utilidad y los esfuerzos sin gloria. (115)

Este ambiente nocturno afecta a los habitantes de la colonia penal, los atrae, se adhiere a ellos, marcando su ánimo de constante melancolía.

Además del tema de la naturaleza, encontramos la elaboración narrativa de la colonia penal como un micro-cosmos social encapsulado.⁵⁷ Con esta finalidad, el narrador describe diferentes espacios que van llenando el contorno de la Isla Madre y que

⁵⁷ Maturano ha estudiado el rol de la colonia penal en la Isla de Pinos en Cuba como sitio de destierro, confinamiento y encarcelamiento y, también, como símbolo de la reforma penitenciaria en Cuba después de la construcción del Presidio Modelo. La trayectoria de las Islas Marías es similar a la estudiada por Maturano y merece ser pensada en conexión con otras colonias penales en América Latina en las que la distancia geográfica facilita la continuidad de legados coloniales, economías de explotación humana bajo el sistema de plantación y la arbitrariedad del poder facilitada por la distancia (111-30).

cumplen con la finalidad de administrar la colonia penal, de hacer cumplir el castigo mediante el mantenimiento de jerarquías y distintos tipos de violencia en los que se sostiene el presidio insular. Estos espacios se definen por qué se puede y no se puede hacer ahí, quiénes son trasladados a ciertos sitios, quién manda en cada uno. Con esta finalidad, las descripciones explican la funcionalidad del espacio en este sistema de represión. De Puerto Balleto, el lugar al que llegan los prisioneros, nos dice el narrador, que "daba una impresión dolorosa y grave. Se veía ese color desolado y esos gestos inmisericordes de los establecimientos oficiales donde existe una jerarquía rigurosa y una vida entera" (69). El centro administrativo de la penitenciaría insular funciona igual que otros establecimientos burocráticos, en los cuales "desde el director hasta el último empleado, todos giran en torno a la institución ciegos, maniobrando para conservar el empleo o hacerlo más lucrativo" (69). A los presos políticos, con excepción de Rosario, los envían al asentamiento de Arroyo Hondo "el más insalubre y el más lejano, era una especie de ergástula, de séptimo infierno a donde pagaban sus culpas los rebeldes" (80). Este es el lugar donde se les aplica todo "el rigor de la colonia penal" (81) como castigo, rigor que se basa en la explotación diaria de los presos convertidos en trabajadores del campo. El monte "era un hervidero de trabajo humano y de sufrimiento" en el cual ocurren las manifestaciones de horror más severas: los latigazos a dos homosexuales que tratan de esconderse en la selva, la violación del Marquesito por El Charro, los latigazos al El Charro a cargo de El Maciel en la misma higuera en la que había abusado de El Marquesito. En contraste, Nayarit, el campamento de los trabajadores del gobierno en la isla, es "blanco, aseado y poblado de numerosos *bungalows*" (88). Salinas, otra parte del

presidio, se presenta azotada por una epidemia de escorbuto, el sitio al que irían a morir muchos de los presos que luego serían conducidos al cementerio de la colonia penal. En este último espacio, "los colonos muertos perdían su número recobrando el nombre en cambio [...] nombres y apellidos de entraña simple, ahí ya del pueblo, que se encontrarían, asimismo, en cualquier vecindad de México o en cualquier poblacioncita sucia y pequeña del interior" (168). El cementerio de la colonia penal, nos dice el narrador, es el cementerio de cualquier zona marginal en el país, con los mismos nombres sobre las tumbas, cerrando la edificación de este microcosmos enclaustrado por el mar.

Las decisiones narrativas que configuran la cárcel como un microcosmos jerárquico, segmentado y completamente cerrado por la frontera marina en *Los muros de agua*, que nombran a las Islas y llenan este espacio, inicialmente desconocido, de referencias, paisajes y nombres se reducen sustancialmente en la última novela de Revueltas. A diferencia de la primera novela del escritor, en *El apando* existen pocas descripciones detalladas de la preventiva, de sus diferentes zonas y trayectorias, y nunca se emplea el nombre oficial de la prisión. En este sentido, la prisión es una y todas a la vez. La cárcel preventiva de Lecumberri, construida en 1900, estaba inspirada en el modelo del panóptico de Betham que Foucault estudia ampliamente en su libro, *Vigilar y castigar*. En este texto, el filósofo francés lo describe como un sistema en el que "la visibilidad es una trampa" (204). La estructura del edificio pretendía inducir en el prisionero un estado de visibilidad permanente y consciente ya que aunque la vigilancia no fuese constante en la acción, debía serlo en los efectos, asegurando el funcionamiento automático del poder (204). Para lograr esto, el panóptico diseñado por Betham constaba

de un edificio anular en la periferia y una torre en el centro con muchas ventanas abiertas hacia el anillo de la estructura. Las celdas, por su parte, tenían dos ventanas, una de cara a la torre y la otra hacia afuera para permitir la entrada de la luz exterior (204). Esta estructura aparece en *El apando* solo cuando Meche entra a la prisión el día de la ejecución del plan. El narrador describe el trayecto así: "Meche trasponía la primera reja, hacia el patio que comunicaba con las diferentes crujías, dispuestas radialmente en torno de un corredor o redondel donde se erguía la torre de vigilancia -un elevado polígono de hierro, construido para dominar desde la altura cada uno de los ángulos de la prisión entera" (83). Gracias al trayecto de Meche descrito en este pasaje reconocemos parcialmente la estructura arquitectónica de la prisión panóptica (la torre de vigilancia, el polígono, la disposición radial de las crujías) de Lecumberri en el texto revueltiano.

Sin embargo, el tema de la visibilidad en la narrativa de *El apando* es mucho más complejo que el establecido por Foucault en su descripción del panóptico debido a que esta no proviene nunca de la torre central, sino que aparece la mayor parte del tiempo controlada por quiénes deberían estar siendo observados. De ahí que el elemento narrativo que más destaca en la construcción del espacio en la novela sea la focalización enunciativa. Lo que la narración visibiliza, en la mayor parte de los casos, proviene del énfasis en la mirada que va alternando entre los personajes. En ningún momento el narrador adopta una posición omnisciente, capaz de describir la prisión de una manera arquitectónica. Lo que vemos se nos presenta por la mirada y el movimiento (o ausencia del mismo). La novela empieza con la siguiente descripción: "[e]staban presos ahí los monos, nada menos que ellos, mona y mono; bien, mono y mono, los dos, en su jaula,

todavía sin desesperarse del todo, con sus pasos de extremo a extremo, detenidos pero en movimiento [...] enjaulados dentro del cajón de altas rejas de dos pisos" (71).⁵⁸ A medida que avanza la narración, sabemos que esta escena es vista por Polonio, "aquella cabeza que no podía disponer sino de un solo ojo para mirarlos, la cabeza sobre la charola de Salomé, fuera del postigo" (71-2) de la celda donde se encuentra apandado junto a Albino y El Carajo. Polonio observa a los guardias, los monos, que se encuentran en su área, una jaula de monos, una celda como la de Albino y Polonio. Desde la celda del apando solo cierta parte de la realidad carcelaria es visible, tanto para Polonio como para los lectores. Gracias a esta primera secuencia narrativa tenemos una idea del espacio de la preventiva: en una celda están los presos apandados, en otra área circunscrita por rejas también están los guardias. Todos presos.

Este tipo de mirada capta no solo la inmediatez sino la esencia del espacio: están todos presos, incluso los celadores que aparecen carentes de un movimiento real, aunque no se den cuenta. Entonces, sugiere Escalante, ¿será que "[Polonio] proyecta hacia los sujetos exteriores su propia sensación de encierro? ¿Desdobla su propia experiencia y la generaliza al todo social?" ("El tema" 98). Según el crítico, al focalizar la narración en la conciencia de Polonio y, sucesivamente, en los otros encarcelados, Revueltas consigue un nivel de interiorización que trabaja en la sensación-intelección de la experiencia límite del encierro ("El tema" 97). Nosotros logramos reconstruir el espacio a través de lo que es visible para los personajes, desde el postigo de la celda. Por la focalización en lo que

⁵⁸ Para Escalante, la frase que empieza la novela "Estaban presos ahí los monos" le da una atmósfera de eternidad al relato que se completa con el encierro textual. No sabemos desde cuando están ahí, ni hasta cuando, lo que convierte al "ser mono" o "estar preso" en una condición histórico-óptica ("Preposteración" 155).

es visible para Polonio sabemos que "[a]unque el "cajón" formara parte de la crujía, separado de éste únicamente por las mismas rejas que servían a los dos de límite, la presencia de los celadores de guardia, encerrados ahí dentro, le daba el aspecto de cárcel aparte, una cárcel para carceleros, una cárcel dentro de la cárcel" (Revueltas, *El apando* 88). La mirada invertida desarma este modelo panóptico de vigilancia al destruir la jerarquía y extender el alcance de las políticas carcelarias a los vigilantes del sistema.

Este último aspecto nos conduce a otro elemento importante en la producción narrativa del espacio: la cuestión de la frontera. La descripción narrativa contiene la posibilidad de definir espacios, creando, autorizando, el establecimiento o la trascendencia de los límites en el campo cerrado del discurso (De Certeau 123); en muchos casos, la primera función de esta frontera narrada es generar el teatro en el que suceden las acciones. En *Los muros de agua*, desde el título, Revueltas está definiendo la frontera de la colonia penal: el mar. Según Negrín, en el título el autor genera una imagen en la que la fluidez del agua es dominada por la piedra (muro), convirtiéndose en el límite último del teatro en *Los muros de agua* ("El agua" 21). En ciertos momentos de la novela tenemos una idea del exterior y éste empieza a volverse un anhelo en los personajes. El caso más claro es el de uno de los prisioneros comunes, el Miles. Cuando los prisioneros descienden del barco *Progreso* en Puerto Balleto, el narrador nos cuenta sobre la fijación de El Miles con el Puerto de San Blas al frente de la colonia, a solo doce o quince millas. Más tarde, ideará un plan que comparte con Ernesto y Marcos de nadar por cuarenta horas hasta llegar ahí. Pero, su intento de escapatoria se convierte en un encuentro con la muerte, en el mar El Miles es devorado por tiburones. El Océano Pacífico establece,

entonces, la frontera natural, impía e inquebrantable. El exterior solo permea la colonia y sus habitantes en forma de recuerdo, anhelo o de mercancías—de productos, e inclusive, de mujeres para los administradores de la isla—pero una opción de salida o contacto con el exterior para los prisioneros aparece como imposible. El campamento carcelario ocupa la totalidad de la isla y como sugiere Durán "no es tanto una representación arquitectónica, sino una topografía del espacio en donde el tiempo converge por medio del cronotopo" (162). De ahí que intentar huir sea una quimera, como lo muestra el caso de El Miles y de los remontados en la selva, la única opción de contacto con el exterior en este cronotopo es el anhelo o la evocación.

En el caso de *El apando* la figuración de los límites cae en la paradoja que describe De Certeau sobre la frontera: "created by contacts, the points of difference between two bodies are also their common points. Conjunction and disjunction are inseparable in them. Of two bodies in contact, which one possesses the frontier that distinguishes them? Neither. Does that amount to saying: no one?" (127). Esta paradoja la percibimos desde la primera secuencia narrativa de la novela que, como vimos antes, transforma el cajón de los guardias en otra prisión, separado de las demás crujías por la misma reja que lo encierra. Los guardias, nos dice el narrador, "[e]staban presos. Más presos que Polonio, más presos que Albino, más presos que El Carajo" (*El apando* 72). De esta forma, aunque el apando es la cárcel dentro de la cárcel, la mirada apandada desde el postigo de la celda reubica la frontera al convertir al cajón en una parte constitutiva de la estructura carcelaria, no como zona de control sino como zona controlada. La reja como punto de contacto entre el cajón y la crujía, no pertenece a

ninguno de los dos lados, tampoco se erige pasivamente, en la narrativa la reja encierra a todos.

Entonces, ¿cuál es el límite del encierro que Revueltas construye en *El apando*? ¿Es este límite inmóvil como el de *Los muros de agua* o se desplaza a lo largo de la narrativa? ¿Es la función del límite cerrar el espacio donde ocurren las acciones o absorber lo que lo rodea? En la jerga carcelaria, el apando es una celda de castigo, la celda donde se encuentran Polonio, Albino y El Carajo, una cárcel dentro de la cárcel. Sin embargo, otra acepción de la palabra nos dice que apandar quiere decir atrapar algo con la intención de apropiárselo. Este significado cobra importancia en función del análisis del límite de la cárcel. Este borde no se solidifica en la reja, sino que se extiende a las prácticas sociales relacionadas a lo carcelario. La cárcel, se agranda con la intención de "apandar" lo que contiene, más allá de la celda de castigo, de las crujías, del cajón de los guardias, llega a prácticas sociales que penetran la casa de los guardias, donde llevan los billetes de los sobornos que "llenos de mugre, encima de la mesita de noche [...] tampoco salían nunca de la cárcel, infames, presos dentro de una circulación sin fin, billetes de mono" (72-3). No existe un límite material para la cárcel en *El apando*, privilegiando su flexibilidad, los sujetos y sus relaciones quedan atrapados en la lógica de un sistema totalitario. El espacio del apando se desborda, haciendo que las barreras se multipliquen por todas partes.

Esta idea se manifiesta físicamente en el texto de la novela. Escrito en un solo párrafo, es un texto claustrofóbico, sin resquicios ni pausas.⁵⁹ Para Revueltas esta representación de la narrativa era una necesidad material, el contenido "no permitía la respiración, la tensión era a tal extremo vigorosa que es imposible poner un punto y aparte [...] el texto debe representar un hermetismo, es un espacio cerrado" (*Conversaciones* 39). De igual forma, el desenlace de la novela, el triunfo de la geometría enajenada sobre los sujetos, tampoco permitía este respiro. A diferencia de *Los muros de agua*, en su última novela carcelaria Revueltas nos quiere mostrar que la cárcel es el "grado máximo de enajenación de la conciencia arquitectónica" y siempre actúa como una "cárcel política inserta en la *polis* enajenada" (*Dialéctica* 36-7). Las implicaciones de este cambio en la visión del espacio carcelario en Revueltas serán desarrolladas en las siguientes secciones, donde se podrá notar cómo esta construcción afecta la subjetividad de los presos en la narrativa y cómo Revueltas está discutiendo a través de la desbordamiento de lo carcelario temas como la libertad y el devenir histórico en el contexto de represión que vive México.

⁵⁹ En "*El apando* o la libertad enajenada", Noé Blancas Blancas analiza las estructuras de las oraciones y las secuencias en la novela ilustrando cómo se organizan de tal forma que componen círculos discursivos, llenos de cadencia y hermetismo. Incluso los analiza a nivel fonético para enfatizar la manifestación concreta de la sensación de encierro (280).

IV. Sujetos confinados: del encierro del cuerpo al encierro de la conciencia

Todo era un no darse cuenta de nada. (José Revueltas, *El apando*)

El universo narrativo de Revueltas se puede resumir como una exploración de lo humano en escenarios de degradación moral, violencia, deshumanización y desesperanza. En este sentido, la posibilidad de libertad frente al cautiverio de la existencia, la negación de la misma frente a la opresión de la diferencia de ciertos seres son temas centrales en su obra. Como sugiere Monsiváis, a Revueltas, al igual que a Dostoievski, lo llama el verdadero sufrimiento, la inminente presencia de la destrucción y el caos en la existencia ("Revueltas: crónica" 47). En este sentido, sus personajes enfrentan constantemente una situación límite donde está en juego su supervivencia. El autor duranguense veía en esta exploración el camino del arte: "Yo creo que, en cierta forma, el verdadero artista siempre ve la vida con los ojos de la muerte, y éste es su gran drama. Es como si insistiera, tercamente, en que atendiéramos más a nuestra sombra que a nuestro cuerpo mismo" (*Conversaciones* 133). *Los muros de agua* y *El apando* no son excepciones a esta postura estética, al contrario, la situación de confinamiento es la que le da al escritor la mirada al borde de la muerte que puede iluminar su proyecto de búsqueda de la desenajenación de la conciencia humana.

En esta sección me interesa discutir cómo se construyen los sujetos en ambas novelas en relación al espacio carcelario descrito en el análisis anterior. Nuevamente, el realismo dialéctico-materialista de Revueltas intenta elucidar el movimiento de la realidad, no homogenizarla, de ahí que el análisis de la subjetividad tenga que abordarse

como una serie de relaciones en constante cambio y no como construcción estable. En la *Dialéctica de la conciencia*, libro que expone muchos de los postulados teóricos y filosóficos que nutren la narrativa de Revueltas, el autor fundamenta la noción de dialéctica en la subjetividad, en la conciencia, y no en la naturaleza como lo hace Engels. Este giro es fundamental por varias razones que Lefebvre presenta en el prólogo del libro:

En lugar de descubrirse en el *objeto* (la naturaleza), el fundamento de la dialéctica se descubre en el *sujeto*. Éste entra en contradicción consigo mismo; y Revueltas muestra que aquí no se trata de un efecto del lenguaje, un desorden del discurso, un absurdo residual, sino al contrario de una situación, o mejor dicho un encadenamiento de situaciones, inherente al *sujeto* como tal: al hecho de que no es una sustancia (como para los cartesianos) o un resultado (como para los naturalistas y materialistas vulgares), sino una actividad específica así como un complejo y contradictorio nudo de relaciones con "el otro", de iniciativas, de memoria, de adhesión al presente, de proyecto para el tiempo por venir. (14)

Así, la cuestión de "ser sujeto" es un tema que aparece en movimiento, en diálogo con oposiciones que se revelan en situaciones encadenadas, pero que no se esencializa en ninguna de ellas. La subjetividad aparece enfrentándose constantemente a las relaciones con el Otro, a los conflictos consigo mismo, a la enajenación que debe padecer, aceptar o negar (Lefebvre en Revueltas, *Dialéctica* 14).

En las dos novelas carcelarias de Revueltas la subjetividad es un proceso en constante movimiento dialógico con las estructuras, las ideologías y las condiciones que lo rodean. Al perseguir este movimiento, el autor está intentado revelar las posibilidades de surgimiento de un sujeto histórico desmitificado, libre de dos de los aspectos más importantes que lo detienen: su exclusión por la abyección y la enajenación de su conciencia. En el caso de *Los muros de agua*, veremos que Revueltas encuentra la posibilidad de liberación del sujeto en la solidaridad entre los revolucionarios, la misma

que les permite "sufrir alegremente", manteniéndose alejados de la degradación humana que envilece el sufrimiento. Contrariamente, el hermetismo de *El apando* cierra las posibilidades de solidaridad y el surgimiento de un sujeto libre se encuentra en el acto de la delación de la madre, como síntesis negativa de la construcción dialéctica del sujeto.

Empecemos por la primera novela. En *Los muros de agua* el sistema de violencia y disciplina de la colonia penal es el que regula el comportamiento de los sujetos confinados. En manos de la administración queda el destino de la masa de deportados que llega a vivir en este espacio para convertirse en casi un objeto bajo el control del Estado. Al inicio de la novela, esta masa se describe indiferenciada: "como si se tratara de un *ballet* donde no debe hablarse y donde la vida se reduce a signos, a visualidad pura. De aquella multitud verdadera no podía saberse nada, ni sus dimensiones, ni su sonido" (32). Los deportados a las Islas Marías son individuos que tienen que ser aislados porque no pertenecen a la norma social, son seres abyectos por sus acciones, sus posiciones políticas, sus inclinaciones sexuales o sus vicios. Como sostiene Butler, el rol de la abyección es sostener la matriz de exclusión en la que se construye la idea del sujeto "normativo". Los seres abyectos pertenecen a un terreno fuera del dominio de la subjetividad, argumenta que:

The abject designates here precisely those "unlivable" and "uninhabitable" zones of social life which are nevertheless densely populated by those who do not enjoy the status of the subject. [...] This zone of uninhabitability will constitute the defining limit of the subject's domain; it will constitute that site of dreaded identification against which—and by virtue of which—the domain of the subject will circumscribe its own claim to autonomy and to life. In this sense, then, the subject is constituted through the force of exclusion and abjection, one which produces a constitutive outside to the subject, and abjected outside, which is, after all, "inside" the subject as its own founding repudiation. (*Bodies* 3)

Esta noción de sujetos abyectos justifica la deportación de individuos que son considerados un peligro social; también, sostiene el discurso sobre el que se fundamenta la institución penal. De ahí que los personajes deportados de la novela tengan que ser regenerados, normativizados como diría Foucault, por las prácticas disciplinarias en la colonia penal para su reinserción social.

Ahora, ¿cómo funciona la subjetividad en este espacio excluido de la vida social? ¿Cómo los sujetos habitan esta zona que ha sido expulsada de la norma? Durán sostiene que el cronotopo del umbral se ajusta mayormente a la espacialidad de ambas novelas, así el espacio-tiempo carcelario es "el lugar donde el ser humano espera que pase el tiempo, donde los sujetos purgan sus sentencias [...] el tiempo se convierte en una evocación y es, esencialmente, una remembranza que el lector reconoce por medio de la introspección de los personajes apoyados en este caso por la voz narrativa" (219). En este umbral, el presente de los personajes está enajenado, en manos del Estado y en sus prácticas de control. La voz narrativa describe cómo en la cárcel los presos son números cuyo destino está en la tarjeta que contienen su información:

Aquellas tarjetitas eran el destino; eran la vida cabalísticamente en cifras, como mensajes a ser comprendidos sólo por la muerte y por aquella burocracia de misterio que se manejaba a signos de penal. Porque ahí Santos, como el resto de los colonos, no pasaba de ser un conjunto de números, y un número, siempre, esconde toda la suma que pueda imaginarse de ocultación, de desconocimiento, de más allá. ¿Pues qué otra cosa pueden ser el siete, el ocho, sino abstracciones concretas, cosas sin límites, pero con fronteras fijas y mensurables? ¿Y qué otra cosa podía ser el mil trescientos setenta y tres que correspondía a Santos, sino un concepto, algo metafísico e inmaterial, al mismo tiempo que un ser enormemente vivo, pataleando, orinando, caminando, sufriendo? (137)

En esta descripción, sin embargo, se reconocen dos campos de la subjetividad. En el primero, el sujeto es interpelado por el Estado que le otorga un número, una medida, una

frontera. Por otro lado, está el nombre que se identifica con un ser humano que tiene vida, funciones biológicas y es capaz de actos cognoscitivos como el sufrimiento. De ahí que en *Los muros de agua* el sufrimiento sea un tema generalizado por el ambiente de violencia de la colonia penal y también elaborado en la narrativa por su capacidad liberadora. El narrador se pregunta "¿Cuál podría ser esa condición inaudita, allí, en las Islas, donde no existía la menor solidaridad y el hombre era un animal de egoísmo, entregado con todo el cuerpo y los sentidos a evitar su propio sufrimiento?" (122). El sufrimiento se presenta como una respuesta inmediata a la violencia que erosiona la sociabilidad; sin embargo, una vez que se va desarrollando la trama notamos que los personajes lidian con este sentir de diversas maneras y en esta diversidad radica la posibilidad de liberación del sujeto para negar la enajenación de su presente.

La violencia regula la vida de los personajes de diversas formas; en este sentido, parece haber tres caminos para lidiar con ella: ejercerla, padecerla o dejarse apropiar por ella y sufrirla a manera de resistencia. El primer caso es el de los personajes que administran la prisión. Maciel, el Subteniente Smith y el Charro son caracterizados como seres envilecidos, perpetradores de violencia, poseídos por un odio que "se vuelve concreto y encarna en seres vivos, que caminan y comen, que se vengán y torturan porque así se lo ordena la clase, así se lo ordena un dios misterioso que gobierna" (81). El narrador no se interna en sus conciencias de la manera en la que lo hace con otros personajes; al contrario, la mayor parte del tiempo los caracteriza de manera indiferenciada y pocos aparecen singularizados. De ahí que durante el traslado de los presos nos diga que "[l]os hombres de tejano tenían una máscara inexpresiva, sin

facciones, y de esa máscara brotaban insultos, órdenes" (30). Estos seres han aceptado su rol frente a este espacio de dominación, su destino es participar de este sistema de explotación y castigo del cual en cualquier instante pueden ser ellos mismos las víctimas. Esto ocurre en el caso de El Charro que al abusar de El Marquesito es duramente castigado por Maciel a manera de venganza por una gresca personal. Maciel, por su parte, es un ser explotador, tosco y agresivo que "gobernaba [...] sin freno [...] despóticamente, en un lugar que, por la distancia, estaba a salvo del propio reglamento; en un lugar donde sus deseos de sátrapa grotesco eran cumplidos al pie de la letra" (99). Este tipo de personajes acepta un orden de dominación que construye discursos en los que los individuos están forzados a definirse dentro de las categorías creadas por el poder (Foucault, "Truth and Power" 341). Su misión es salvaguardar las fronteras de la colonia penal y su funcionamiento, ejecutar el castigo que el narrador resume así: "el castigo, por lo pronto, se reduciría a que terminaran su trabajo hoy mismo, y que la mañana siguiente ejecutaran un trabajo suplementario. De esta suerte, como era seguro el no acabar tampoco mañana, se les iría aglomerando labor, hasta el infinito, para llegar a la segunda parte del castigo: los azotes" (120).⁶⁰

En el segundo grupo de personajes Revueltas presenta seres sometidos por la violencia, por la enfermedad o por el sufrimiento en la colonia penal. Aquí podemos encontrar a El Marquesito (que "había sido llevado a Arroyo Hondo porque el general consideraba su caso como ejemplo de corrupción, de relajamiento, de abyección,

⁶⁰ Estos personajes recuerdan al hombre de gafas en el relato de Kafka "Ante la ley" que tiene como única misión no permitir la entrada a la ley a los personajes que esperan en este umbral su liberación (Kafka en Derrida, *Acts of Literature*).

inaudito" (120) y al no soportar el ritmo de trabajo es golpeado y violado por El Charro), Ramón (quien muere de escorbuto entre delirios que le recuerdan la circunstancia de su crimen), Soledad (una prostituta lesbiana que, aunque encuentra en la moral de Rosario una posibilidad de redención, contrae sífilis a propósito para contagiar a Maciel, quien había abusado de ella, y al ser descubierta es golpeada violentamente), El Miles (que fracasa en su intento de escapar y muere devorado por tiburones) y Prudencio (uno de los presos políticos que no resiste el trabajo y después de un intento de suicidio, termina enloqueciendo). Estos personajes marcados por la tragedia no consiguen escapar al "rigor de la colonia penal". La inclemencia de la estructura termina por vencerlos, por hacer de sus cuerpos y sus mentes objetos que se van consumiendo de a poco. En estos casos, la afirmación de Ruiz de que en la novela "la voz humana es sólo un lamento, no la expresión de una idea" ("Revueltas: Autobiografía" 69) cobra sentido, caracterizándolos como sujetos reducidos a un sufrimiento que los inmoviliza.

En el tercer grupo de personajes, los prisioneros políticos, Revueltas desarrolla narrativamente la interioridad como forma de abordar la subjetividad en crisis y sus estrategias de resiliencia. Durán sostiene que:

La interioridad de los personajes es su única fuente de liberación: la introspección se convierte así en un elemento de emancipación cognitiva (Habermas), pues es ahí, en la interioridad puesta en situaciones de crisis, donde se elabora la recodificación de sus conciencias, ya que sin esta recodificación o especie de recuento consciente, sería imposible para los personajes revueltianos intuir estrategias de liberación cognitiva que los lleven a enfrentar, por medio de discursos contestatarios, el discurso opresivo dominante. (54)

Ante la escasa posibilidad de sobrevivir un intento de salir de la colonia la emancipación se construye como un camino en la mente. En este sentido, la conciencia tanto como el

cuerpo se enfrentan a la enajenación de su presente, mientras resisten la violencia del trabajo excesivo, las enfermedades, la siempre latente posibilidad de morir.

La narración focalizada alterna entre uno y otro de los prisioneros políticos, mostrando cómo reaccionan ante el entorno. Esta narración no se construye desde el naturalismo, sino desde un realismo dialéctico que se interna en sus conciencias y describe cómo los personajes van elaborando una historia de sí mismos para mantener su posibilidad de ser frente al riesgo de deshumanización. El caso de Rosario es el más claro. En los vagones del ferrocarril la comunista conecta el olor a humedad del sitio con un olor de su infancia, el del "'cuarto de las monjas', la cárcel familiar, donde la colérica tía le da encierro como respuesta a sus dudosos pecados" (34). Durante el traslado de los prisioneros seguimos la perspectiva de Rosario con un narrador que se concentra en sus pensamientos y en cómo intenta encontrar una causa que explique estos encierros, y nos dice que "la refería a la muerte de su madre, pues siempre uno gusta de referir una serie de dolor a determinado acontecimiento, como si este debiera suceder a guisa de señal y después sobrevenir todas las tragedias y las angustias" (37). Este tipo de pensamiento, en la *Dialéctica de conciencia*, se explica como el proceso que permite escapar a las ideologías enajenantes. Revueltas sugiere que no solo es necesaria la percepción de los sentidos, sino que estos se transformen en objetos cognoscentes capaces de conectarse con antecedentes, memoria, historia (*Dialéctica* 47-8). Este ejercicio constante es el único que puede minar la identidad enajenada. A diferencia de Rosario, Prudencio, después de su intento de suicidio, se cree muerto y, en este estado, la muerte "hacía perdidizo el pasado, del cual no volvía a saberse nada en absoluto. Se vivía nada más en el instante

preciso, sin memoria y sin capacidad de porvenir" (96). Esta pérdida de memoria lo infantiliza, Prudencio se cree un niño que acaba de nacer del cuerpo de su amada Eveline: "se sentía pequeñito, infantil, pobre, fuera de esa habitación que era su antiguo cuerpo" (159). Aunque en ciertos instantes recupera la razón, le entra una tristeza infinita que no le permite salir de un constante estado de extrañamiento.

El personaje de Rosario constituye, entonces, esta posibilidad de liberación en el ambiente desolador de la colonia penal, aunque no lo es sin conflictos internos, mostrando la complejidad de este "ser sujeto" en la narrativa revueltiana. A algunas mujeres que llegaban a las islas les asignaban tareas domésticas, e incluso sexuales, al servicio de los capataces. A Rosario la dejan en Puerto Balleto para trabajar para el Subteniente Smith, entre otras funciones, tendría que cuidar de sus cerdos. El narrador contrapone la imagen del animal a la caracterización de la comunista, uncida de cierta santidad redentora: "Los cerdos del subteniente eran gordos, ruines, como todos los cerdos del mundo. Pero en medio de ellos Rosario aparecía como una figura bíblica [...] una conjunción atrayente, vital, de mujer llena de inteligencia, al mismo tiempo que de mujer de la tierra, fresca, formada de semillas y de cosas feraces" (107). Ante los cerdos, una extensión de los vigilantes de la colonia, Rosario aparece sublimada por una dignidad superior, casi religiosa, que no poseen otras mujeres en la isla como Soledad o Estrella. De ahí que Soledad sienta un amor por ella que Rosario explica como el "apostolado" que podría redimirla. Esta última relación, entre Rosario y Soledad, salva a Rosario de ser violada por el subteniente cuando Soledad intercede para rescatarla, aunque de castigo

son enviadas a Arroyo Hondo.⁶¹ No obstante, una vez en Arroyo Hondo, Rosario seduce a El Chato, sabiendo que está interesado en ella, y aunque no cede a sus avances, este episodio refleja a este sujeto que se va cuestionando a sí mismo. Rosario sabe, nos dice la voz narrativa, que la soledad libera lo ruin del espíritu que se sabe ruin, aún el más noble (171). Así, el héroe de la narrativa de *Revueltas*, arguye Ruiz, es un héroe en un viaje interno por "dominar los aspectos irracionales que llevamos dentro" ("*Revueltas: Autobiografía*" 71). En un escenario de aislamiento, violencia, trabajo inhumano y riesgo de muerte la subjetividad es una crisis, una búsqueda constante de la reconstrucción de sí misma.

En los últimos capítulos de la novela, después de los pasajes más violentos en Arroyo Hondo y en Salinas con la epidemia de escorbuto, aparece la reflexión final generada por la narrativa. Cuando Rosario viaja a Arroyo Hondo se encuentra con Santos que va hacia Salinas. El encuentro es breve y la narración enfatiza el cambio en los personajes. Rosario veía a Santos como "la imagen viva del sufrimiento y la desesperanza [...] causaba pena como si fuese un Cristo vivo" (136). Santos, por su parte, piensa en Rosario "como una entrañable materia fraternal, humillada [...] como si se hubiera herido una cosa que no se debía tocar" (136). Sin embargo, después de esta visión desesperanzadora, ambos presos se despiden con un beso fraternal. Esta fraternidad se resalta también al final de la novela cuando Ernesto y Marcos van al cementerio a

⁶¹ La integridad de Rosario condensada en su cuerpo santificado contrasta con la de Estrella que por dejarse poseer sexualmente por Maciel obtiene beneficios dentro del campamento de Arroyo Hondo. Sin duda, esta contraposición merece un análisis desde la perspectiva del género. La construcción de la mujer íntegra, cuyo cuerpo es templo, en el personaje de Rosario encuentra su antítesis en la figura de Estrella que, aunque se revela frente a la autoridad y escupe al teniente (cuando llegan a Puerto Balleto), termina por negociar con su cuerpo mejores condiciones de vida en la colonia penal.

enterrar los restos de El Miles y encuentran a Prudencio enterrando el cuerpo de Ramón. Al descubrir a Prudencio gritando como un niño, se dan cuenta que ha enloquecido. En ese momento, el narrador finaliza la novela con el siguiente pasaje:

La locura de Prudencio era como una herida terrible para sus compañeros. Con ella la vida cobraba un sentido frío y lóbrego, de tristeza sin límites. Comprendían entonces que eran como figuras muertas de un juego fatal, en que no tenían intervención alguna, y que los llevaba de un sitio a otro, sin fin ni concierto, en mitad de la más imprevista desventura. Si algo podía unirlos, atarlos, tender en ellos ligaduras, eso era el común destino de dolor, de sufrimiento y de voluntad callada para aguardar la alegría [...] Entonces sufrirían alegremente, borrados los obstáculos que hoy envilecían el sufrimiento. [...] Se miraron a los ojos para ver las barreras que los separaban. Silenciosamente, lealmente, se tendieron las manos estrechando en ellas toda una fe y una doctrina. Ahora habría que esperar que llegara Rosario, su camarada. (175)

Esa unión de manos fraternal entre los presos políticos de la novela es la opción de liberación del sujeto frente al ambiente hostil de la colonia penal. Ante la violencia que perpetúa el dolor en ese presente enajenado, donde son "figuras muertas de un juego fatal", la decisión libre es mantenerse unidos por una especie de comunidad de martirio ligada a una causa superior que traería en algún momento la alegría. Al final de la novela persiste la idea del sufrimiento y de la redención en el sentido místico. Si la cárcel es el destino de los militantes políticos, la conciencia del dolor como el camino que libera es la respuesta a la crisis del sujeto político.

Contrariamente, el misticismo político que Revueltas ofrece en *Los muros de agua* no parece tener cabida en *El apando*. A la moral revolucionaria como tema, Revueltas opone la abyección como cualidad que domina la caracterización de los personajes en la última novela de Revueltas. De esta suerte, en *El apando* desaparecen los presos políticos como personajes, lo que ha llevado a parte de la crítica a considerar a *El*

apando una novela apolítica. Asimismo, como vimos en la sección anterior, el espacio se ha desbordado hasta tratar de apropiarse de los cuerpos y las mentes, enajenándolos por completo. De ahí que Ruiz sostenga que en *El apando* la madurez a la que ha llegado el autor se rebela, no contra el sufrimiento, sino contra la falta de libertad ("Revueltas: Autobiografía" 79). Poco sabemos de las rutinas carcelarias, de las formas de control disciplinario o de las jerarquías en la preventiva, lo que la narración pondera es la sensación claustrofóbica en la que se desenvuelven los sujetos en respuesta a un mecanismo abstracto de control. De ahí que la subjetividad no se manifieste en la lucha contra un sistema de violencia con jerarquías y actores específicos, sino en contra del espacio que la enajena y la consume.

En la última novela de Revueltas la animalización es un recurso que se emplea repetidamente para enfatizar el estado intermedio en el que los individuos existen cuando no son libres y para figurar la enajenación. Los guardias son monos, "atrapados por la escala zoológica como si alguien, los demás, la humanidad, impiadosamente ya no quisiera ocuparse de su asunto, de ese asunto de ser monos, del que por otra parte ellos tampoco querían enterarse" (71). Constituyen así una interespecie cruel, sin memoria y sin capacidad de articular conscientemente su propia existencia entregada a la funcionalidad de la vigilancia. Nos dice el narrador:

Tan estúpidos como para no darse cuenta de que los presos eran ellos y no nadie más, con todo y sus madres y sus hijos y los padres de sus padres. Se sabían hechos para vigilar, espiar, mirar en su derredor [...] los rostros del mico, en el fondo más bien triste por una pérdida irreparable e ignorada, cubiertos de ojos de la cabeza a los pies, una malla de ojos por todo el cuerpo, un río de pupilas recorriéndoles cada parte, la nuca, el cuello, los brazos, el tórax, los gûevos, decían y pensaban ellos que para comer y para que comieran en sus hogares

donde la familia de monos bailaba, chillaba, los niños y las niñas y la mujer, peludos por dentro, con las veinticuatro largas horas de tener ahí al mono en casa, después de las veinticuatro horas de su turno en la preventiva. (72-3)

Los guardias no se enteran de su condición prisionera y se entregan sin más al servicio del sistema despiadado de vigilancia, donde aunque ellos son los ojos, han perdido algo irreparable: su propia libertad.⁶² La narración incluye en esta transacción a "la familia de monos" que se alimenta y reproduce esta pérdida. La condición prisionera es tratada por Revueltas como una condición biológica de estancamiento y, en este sentido, desde la cárcel, se opone a la dialéctica evolutiva privilegiando una condición ontológica de confinamiento por la constante privación de la libertad y por el desconocimiento de este hecho causado por la enajenación.

En la caracterización de Polonio y Albino, al igual que en Meche y La Chata, el narrador no pasa mucho tiempo, sabemos que son drogadictos, traficantes de droga dentro de la prisión y que se sirven de sus parejas para ingresar la mercancía. En este sentido, funcionan como un punto de vista ya que con frecuencia son la mirada de la narrativa, llenándola también de sus recuerdos en los que colapsan espacios y tiempos que invierten el sentido de las cosas.⁶³ El personaje que aparece más elaborado y que es la pieza central para la discusión de la subjetividad en la novela es El Carajo. Desde las

⁶² Según Durán, el autor recurre a un escala zoológica "para romper con las jerarquías *verticales* impuestas por sistema carcelario, restableciendo una estructura de relaciones *paralelas*, donde todos los seres son equiparadas a *monos*, tanto dentro como fuera de la cárcel" (215). En este sentido, todos están presos dentro del sistema penitenciario desbordado. También, tiene que ver con la condición biopolítica del presidio que aparece como un estancamiento de la vida a su condición mínima de supervivencia, siendo así una estancamiento evolutivo.

⁶³ Este efecto ha sido estudiado por Escalante como la figura retórica de preposteración que presenta los hechos a la inversa o trastocados en relación al orden que debe tener alguna cosa ("Preposteración" 156).

primera páginas sabemos que El Carajo es tuerto del ojo derecho porque insiste en que Polonio lo deje sacar la cabeza, y Polonio se niega recordándole que es ese ojo defectuoso el que necesita para poder ver. El Carajo se construye como un personaje incompleto, abyecto y grotesco, el narrador nos dice que "por eso lo apodaban El Carajo, ya que valía un reverendo carajo para todo, no servía para un carajo, con su ojo tuerto, la pierna tullida y los temblores con que arrastraba de aquí para allá, sin dignidad" (73). El Carajo no motiva ningún tipo de compasión, al contrario, todos lo desprecian y desean su muerte. Polonio sentía el "deseo agudo, imperioso, suplicante, de que se muriera y dejara por fin de rodar en el mundo con ese cuerpo envilecido", su propia madre "lo deseaba con igual fuerza, con la misma ansiedad" (75) y Albino lo intenta estrangular en la celda y solo cede a no matarlo por la intervención de Polonio y porque lo tienen que mantener vivo hasta que su madre les entregue la droga.

De esta suerte, el personaje de El Carajo representa la antítesis de lo que es Rosario en *Los muros de agua*. Su función en la novela es condensar toda la abyección en su cuerpo, en su adicción a la droga, en sus falsos intentos de suicidio como un juego con la muerte con tal de conseguir la sustancia que le da placer. La droga lo lleva a un estado en que se apropia de su cuerpo como en una suerte de arrobamiento místico, así el narrador afirma que a El Carajo:

No le importaba nada de su persona, de ese cuerpo que parecía no pertenecerle, pero del que disfrutaba, se resguardaba, se escondía, apropiándose lo encarnizadamente, con el más apremiante y ansioso de los fervores, cuando lograba poseerlo, meterse en él, acostarse en su abismo, al fondo, inundado de una felicidad viscosa y tibia, meterse dentro de su propia caja corporal, con la droga como un ángel blanco y sin rostro que lo conduciría de la mano a través de los

ríos de la sangre, igual que si recorriera un largo palacio sin habitaciones y sin ecos. (74)

La voz narrativa muestra en la figura de El Carajo cómo el pensamiento se va vaciando a cambio del disfrute de su corporalidad. Sugiere Escalante que esto muestra una complejidad que se vive en la corporalidad de El Carajo que aun si está encerrado consigue un uso productivo del cuerpo a través del abuso ("Preposteración" 161). De ahí que aunque su cuerpo se presente tan enfáticamente defectuoso, repulsivo y encerrado (está en la cárcel dentro de la cárcel), encuentre una liberación en la droga que merece cada cortada de venas, cada pedazo de piel que pierde.⁶⁴

Otro aspecto fundamental para la caracterización de El Carajo es la relación con su madre. En la relación madre e hijo de la novela *Revueltas* ofrece otra metáfora carcelaria que va a explicar un nivel más del espacio represivo:⁶⁵ el claustro uterino. La madre de El Carajo se presenta como una mujer "hermética y sobrenatural a causa del dolor de que aún no terminaba de parir a este hijo que se asía a sus entrañas" (76). Aun en la prisión, la madre tiene que darle dinero al hijo para que pueda comprar la droga, manteniéndolo encerrado en esta dependencia de ella y del vicio, ese "horrible vicio de vivir, de desmoronarse como El Carajo se desmoronaba, gozando indecible cada pedazo de vida que se le caía" (78). El narrador colapsa el útero y la prisión y nos dice que El Carajo está "metido en el saco placentario, en la celda, rodeado de rejas, de *monos*, él

⁶⁴ En un pasaje, El Carajo piensa que la droga era "la evasión de los tormentos sin nombre a que estaba sometido y, literalmente, cómo debía vender el dolor de su cuerpo, pedazo a pedazo de la piel a cambio de un lapso indefinido y sin contornos de esa libertad en que naufragaba, a cada nuevo suplicio, más feliz" (*El apando* 84-5).

⁶⁵ En la sección anterior vimos cómo se construye el espacio como un panóptico en relación a la preventiva para luego colapsar en el nivel de la sociedad cárcel o la *polis* enajenada.

también otro mono [...] sin poder salir del vientre de su madre, *apandado* ahí dentro de su madre" (76). En este sentido la relación entre ambos se describe marcada por el resentimiento, donde El Carajo desprecia la vida y la madre lo desprecia a él y solo espera que la deje de mirar con ese ojo muerto en que "ella misma estaba muerta" (75). La figura materna es la que le dio esa vida despreciable que también la arrastra a ella a la cárcel una y otra vez, vida de la que se siente responsable por "haber[lo] tenido" (74). Por esta responsabilidad, la madre acepta ser parte del plan de meter droga a la cruzía.

Esto nos conduce a la historia del tumulto en la preventiva por la que se desarrolla la narrativa fuera de este espacio de encierro eternizado, la celda del apando. El motín, argumenta Durán, es el hecho que posibilita "los esfuerzos por subvertir el orden territorial en el espacio carcelario, produciendo tensión entre el mecanismo abstracto y la realidad intracarcelaria, al intentar desarticular los espacios de la vigilancia, mientras que los vigías pugnan por restablecer el orden panóptico" (221). En este sentido, la función del motín es desatar el despliegue de ambas fuerzas en contienda. Una vez que las mujeres entran a la preventiva como visitas, organizan un tumulto para acercarse a la celda del apando y exigir la liberación de sus parejas. La madre permanece en silencio. Aunque más gente se suma a la protesta la voz narrativa caracteriza a los participantes del tumulto como cuerpos en escafandras en una atmósfera subacuática y muda. Los celadores intentan controlar a las mujeres, pero ellas resisten y consiguen que desapanden a Polonio, a Albino y a El Carajo. Sin embargo, al pasar por la jaula de los guardias quedan encerrados los tres apandados y el comandante con tres celadores más. La escena adquiere un tono catastrofista. Polonio y Albino peleaban como "dos antiguos

gladiadores" mientras El Carajo, "replegado entre los barrotes [...] aullaba" (96). En este momento, se visibiliza este sistema de control abstracto y sus prácticas hasta ese entonces ausentes en la novela. El narrador nos dice que "los gladiadores eran invencibles, incluso por encima de Dios, pero no podían con esto" (96), con lo que Revueltas llamó la "geometría enajenada" o el triunfo del espacio represivo sobre la libertad.

La estrategia era meter tubos entre los barrotes construyendo una sucesión de barreras, un "sucederse de mutilaciones del espacio, triángulos, trapecios, paralelas, segmentos oblicuos o perpendiculares, líneas y más líneas, rejas y más rejas, hasta impedir cualquier movimiento de los gladiadores y dejarlos crucificados sobre el esquema monstruoso de esta gigantesca derrota de la libertad a manos de la geometría" (96-7). Estas mutilaciones del espacio consiguen impedir cualquier tipo de movimiento dentro de este y derrotar la capacidad de acción de los apandados. Si Foucault describe el poder como una forma de actuar sobre los sujetos en un campo de posibilidades de lo que son capaces o no de hacer ("The Subject and The Power" 341), en Revueltas se manifiesta el poder actuando en esta construcción del espacio mutilado que inmoviliza. En una escena anterior, cuando Polonio está fumando en la celda, el narrador habla de los cuerpos de humo como "sujetos a su propio ordenamiento", "[ocupando] la libertad de un espacio que se hacía a su propia imagen y semejanza" (86). Esta imagen cobra mayor sentido al final cuando surge su opuesto: el espacio mutilado y las formas inmovilizadas dentro de él. La cárcel, en este sentido, emerge como antinatural, como un claustro impuesto que se extiende al resto de los espacios carcelarios en la novela.

Ahora, ¿qué posibilidades de liberación para la subjetividad encontramos entonces en este espacio? Si consideramos que Revueltas se valió de la anécdota del motín para generar la trama, podemos aislar esos componentes para discutir cómo los sujetos lidian con estas construcciones espaciales totalizadoras. Polonio y Albino quedan completamente sometidos por las mutilaciones del espacio, "más presos que preso alguno [...] parecían harapos sanguinolientos, monos descuartizados" (97). Ahora son ellos, revirtiendo el inicio de la novela, igual de monos que los guardias, tan presos como ellos. En este sentido, se afirma su condición de sujeción. Sin embargo, ante esta situación, El Carajo se desliza, logrando moverse en medio de esta escena detenida en el tiempo y el espacio, y delata a su madre: "Ella-musitó mientras señalaba a su madre con un sesgo del ojo opaco y lagrimeante-, ella es la que trái la droga dentro, metida entre las verijas. Mándela a esculcar pa que lo vea" (97). Con la delación El Carajo logra afirmarse libremente frente a su madre, frente a la inmovilidad, y llega a ser el único en la novela que logra autoparirse (Escalante, "Preposteración" 161). Al acusar a su madre, rompe el vínculo filial, el claustro uterino que se ha ido elaborando narrativamente como otra prisión. De ahí que Revueltas afirmara que:

El Carajo es un tipo ético en el sentido de que es un instrumento para una visión ética de la realidad. El problema de la libertad se condensa tan claramente en El Carajo, que representa toda la infamia, toda la humillación, toda la ignominia de estar preso. Esto le da cierta lucidez respecto a sus problemas, mientras los demás lo toman como pura sensualidad. Él lo toma como conceptualización. (*Conversaciones* 39)

La delación constituye un ejercicio de libertad de un personaje que se da cuenta de su condición de prisionero en un escenario en el que, como dice el narrador al inicio de la novela, "Todo era un no darse cuenta de nada" (73). Para Revueltas esta negación era

afirmativa, de ahí que sostuviera que al rechazar a su madre, El Carajo "reafirma su esencia, reafirma su ser. Se convierte en hijo; no en el hijo supuesto, no en el hijo no parido. Su parto es la negación y también su libertad frente a los demás, frente a los otros" (*Conversaciones* 38). Al final de *El apando* triunfa la prisión al neutralizar a los cuerpos, pero persiste El Carajo, en su conciencia de sí mismo. Este acto puede ser entendido como parte de "un proceso de 'materialización' que se va estabilizando con el tiempo para producir el efecto de frontera, de fijación y superficie que llamamos materia" (Butler, *Bodies* 9). Este proceso se da desde el sujeto abyecto, aquel que ha sido separado de la construcción normativa de un ser racional, aquel "anti-Dios maltrecho" como lo llama Polonio. Aun si su acto puede ser una extensión de esa perversión con la que Revueltas lo caracteriza, la delación permite la salida de El Carajo del claustro materno y su movilidad fuera del cajón de los guardias donde Polonio y Albino cuelgan "más presos que preso alguno" (97). Asimismo, El Carajo consigue finalmente salvar su vida gracias a esta ruptura, como sugiere la última frase de la novela: "Pensaban [Albino y Polonio] a la vez, que sería por demás matar al tullido. Ya para qué" (97). La acusación de la madre en este sentido es el primer acto libre no de un héroe redentor (como sería el caso de Rosario o Santos en *Los muros de agua*) sino en caída permanente.

V. Revueltas y la fuerza emancipadora de la desesperanza

Gris es toda teoría, mas verde el árbol de oro de la vida (Goethe)

La ideología no es simplemente una "falsa conciencia", una representación ilusoria de la realidad, es más bien esta realidad a la que ya se ha de concebir como "ideológica" –"ideológica es una realidad social cuya existencia implica el conocimiento de sus participantes en lo que se refiere a su esencia. (Slajov Zizek, El sublime objeto de la ideología)

En "*El apando* o libertad sin esperanza", Noé Blancas arguye que la pregunta que inicia la narrativa revueltiana en *Los muros de agua*, cuando Rosario pregunta "¿A qué lugar podría ser?" abre una exploración sobre el destino del ser humano en su narrativa que culmina en *El apando* con la última frase de la novela, "Ya para qué". Esta búsqueda de un significado de la existencia desarrollado a lo largo de la narrativa en una serie de preguntas sin respuesta que los personajes revueltianos hacen y se hacen encuentra un fin en la cárcel sempiterna de *El apando* que "no se actualiza solo en el espacio, sino también en la razón, los sentimientos, el cuerpo mismo del hombre, ciñéndolo, sofocándolo" (263). La lectura existencialista de la narrativa de Revueltas, continúa Blancas, nos conduce contemplar al ser humano como un ser prisionero en su escala zoológica, "destinado a emerger, en una autogénesis, de su útero-apando, para dirigirse a una libertad desesperanzada, hacia su propia desaparición" (282). Sin embargo, entender únicamente la veta existencialista de su novela incurre en el riesgo de mirar su obra como una narrativa de desencanto sin considerar una lectura de la misma en relación con la historia de represión en México y con la radicalidad crítica, no desesperanzada, del escritor duranguense.

Quizá uno de los ejemplos más claros de esta radicalidad sea la carta que desde Lecumberri Revueltas le escribe a Octavio Paz. En ella, le cuenta de un joven, Martín Dozal, que preso en Lecumberri lee su poesía. La carta desarrolla una intertextualidad

con el poema "El cántaro roto" en el que el yo poético contempla un escenario de destrucción desolador:

Dime, sequía, dime, tierra quemada, tierra de huesos remolidos, dime, luna
agónica,
¿no hay agua,
hay sólo sangre, sólo hay polvo, sólo pisadas de pies desnudos sobre la espina,
sólo andrajos y comida de insectos y sopor bajo el mediodía impío como un
cacique de oro?

.....
El dios-maíz, el dios-flor, el dios-agua, el dios-sangre, la Virgen,
¿todos se han muerto, se han ido, cántaros rotos al borde de la fuente cegada?
¿Sólo está vivo el sapo,
sólo reluce y brilla en la noche de México el sapo verduzco,
sólo el cacique gordo de Cempoala es inmortal? (26-32; 34-9)

El "cacique gordo de Cempoala" alude al poder de aquel Estado destructor e indestructible que oprime a la sociedad que vive una noche donde solo quedan "cántaros rotos" y el cacique, ese "sapo verduzco". En la carta Revueltas contesta a la pregunta del poema de Paz cuando le cuenta de un joven que está preso con él, un maestro incansable que iba de un lado al otro "entre las piedras secas de este país, entre los desnudos huesos que machacan otros huesos, entre los tambores de piel humana, en el país ocupado por el siniestro cacique de Cempoala" (*México* 68 216). Continúa, "No, Octavio, el sapo no es inmortal, a causa, tan sólo, del hecho vivo, viviente, mágico de que Martín Dozal, este maestro, en cambio, sí lo lea, este muchacho preso, este enorme muchacho libre y puro" (*México* 68 216). Para Revueltas, entonces, ese acto de lectura, conectado a la militancia y a la cárcel, se convierte en un acto de reafirmación radical de la vida frente a la muerte que representa el poder del "cacique de Cempoala".

De esta suerte, en Revueltas los escenarios trágicos, el pesimismo y el extremo desolador de su realidad literaria son instrumentos críticos de afirmación de la humanidad

más allá de las prácticas concretas de lo político. Revueltas encontró en la literatura un instrumento importante de lucha y, también, de insistencia en la libertad, en la justicia, en la historia. En este sentido, es importante expandir las visiones de lo que esto implica, en este caso, en su narrativa carcelaria. ¿Cómo entender la salida que propone Revueltas a través de textos tan desoladores como lo son *Los muros de agua* y *El apando*? ¿Cómo encontrar un atisbo de esperanza en las cárceles, físicas y mentales que colman su literatura, en sus personajes marcados por la abyección, deshumanizados hasta el límite? Si la delación es el acto libre con el que Revueltas culmina su última novela, ¿cómo se conecta esta trayectoria narrativa con sus visiones de libertad, justicia e historia? ¿Qué nos dice eso sobre México?

Como hemos podido constatar, entre *Los muros de agua* y *El apando* existen diferencias fundamentales en cuanto al tratamiento de lo carcelario. En términos generales, se puede percibir una expansión de los alcances del encierro, a la vez que una cerrazón de las posibilidades de liberación. La cárcel pasa de ser un espacio altamente regulado por jerarquías, cerrado por el mar como frontera inquebrantable y definido por la violencia en *Los muros de agua*, a constituirse como un espacio que se multiplica y que actúa mayormente a nivel de la conciencia en *El apando*. En cuanto a la subjetividad, encontramos que en la primera novela de Revueltas sobresale la capacidad de resiliencia del sujeto político y su reafirmación ideológica frente a la violencia carcelaria, una prueba más de su entrega a la lucha del proletariado. Contrariamente, en la novela escrita en Lecumberri, la preocupación de Revueltas al tratar el tema de la subjetividad se aleja de la cuestión político-ideológica para concentrarse en la represión penitenciaria actuando

al nivel de la conciencia. La subjetividad emerge en una pugna constante entre la libertad del sujeto y la conquista del espacio por la geometría enajenada.

Estas diferencias se pueden explicar, en primera instancia, en las experiencias del escritor con la militancia y en su teorización de la misma. Como señala Enrique González Rojo en *Ensayo sobre las ideas políticas de José Revueltas*, la obra literaria y los escritos políticos del escritor no deben ser entendidos solo como una correspondencia cronológica, "como la elaboración simultánea de dos tipos diversos de trabajo intelectual, sino de dos actividades que se interinfluyen" (3-4). Cuando publica *Los muros de agua* el autor todavía milita en el PCM, es parte de la Dirección de la Juventud Comunista y aun no rompe con el estalinismo. Además, en el comunismo encuentra una posibilidad concreta para la transformación social con la apertura que había generado el gobierno de Cárdenas. Los treinta son la época de oro del comunismo mexicano; sin embargo, es un apogeo breve que termina cediendo paulatinamente a la represión política del Estado y al sectarismo de la izquierda. Sin embargo, en los años treinta y principios del cuarenta, para el joven Revueltas el partido de la clase obrera es la respuesta que necesitan, cree que "debe ser no solo el jefe político del proletariado en su lucha contra el capital, sino la vanguardia de todo el pueblo" (González Rojo 14). De ahí que en *Los muros de agua*, el final de la novela sea una reafirmación del compromiso del sujeto político que es capaz de "sufrir alegremente" las penurias del aislamiento y el trabajo forzado por una "fe" y una "doctrina" (*Los muros* 175).

La función que adquiere la escritura de un libro sobre las experiencias de Revueltas en las Islas Mariás es doble. Por un lado, la novela posee una fuerza

denunciadora al mostrar la realidad de la colonia penal, aspecto que es privilegiado en el prólogo añadido a la novela en 1961. En este texto, Revueltas nos dice que lo terrible parece incomunicable por cierto pudor al sufrimiento y por la inverosimilitud. No obstante, defiende una lección: "no negarse a ver, no cerrar los ojos ante el horror ni volverse de espaldas por más pavoroso que sea" (*Los muros* 11). Estas islas que el autor definió como terribles, que representó como un espacio de deshumanización, resultan finalmente en un imaginario de las mismas que dialoga con otras versiones oficiales, recuentos populares o productos culturales que también las retratan. Por otro lado, la novela tiene un función moral. La administración de la colonia penal, y por extensión, de la justicia en México es presentada por Revueltas en *Los muros de agua* como un desastre legal en el que personas sin juicios son llevadas de una cárcel a otra, llegan a lugares donde no hay jueces y "si por ventura hay algún juez intrépido como para arriesgarse en un viaje que permita verificar por sí mismo los hechos, el sujeto a quien la justicia federal pretende amparar es borrado de las listas e internado en la parte más remota" (100). Este abismo judicial se contrapone a la moral que representan los presos políticos en su solidaridad fraternal: ese "algo superior a ellos, superior a sus pobres músculos, a sus pobres seres con sangre; muy superior inclusive a su actividad y a su desvelo; algo que fabricaban los años aglomerando polvo y sueño, [y que] se levantaría al final para liberarlos" (175). La moral revolucionaria emerge entonces como posibilidad futura para redimir a los presos políticos, pero también a la justicia de este tipo de prácticas ilegales. En el referido prólogo de 1961, este aspecto no es resaltado por

Revueltas lo que demuestra el desencanto que para ese entonces tiene el autor con aquella revolución que imaginó en su juventud.

Este desencantamiento con la militancia comunista persigue a Revueltas hasta el final de su vida y va a ser el tema de cientos de páginas que procuran darle otro camino a la historia. De ahí que Revueltas le escriba a su hija Andrea años más tarde: “[c]ada vez que me encuentro con un comunista de los treinta –y quedan pocos–, me basta mirarlo a los ojos: son un pozo de tristeza, de larga, increíble soledad. Queda algo importante: el amor que nos tenemos y la decisión –desesperada, si lo quieres– de seguir luchando. ¿Fe en el hombre? Quizá no pueda contestarse afirmativamente” (*Evocaciones* II 227-8). Esta tristeza es producto de una pérdida irreparable de la confianza en el PCM y la soledad es la misma que siente Revueltas cuando marca sus distancias con el estalinismo y empieza a acumular expulsiones, disputas y acusaciones. Los años transcurren y con ellos algunos militantes de izquierda empiezan a ser consagrados en el panteón del PRI, fortaleciendo aún más el Estado que los había reprimido y su quimera social.⁶⁶ Revueltas, por su parte, continúa en la lucha por el verdadero socialismo. Por esta razón, en su último libro teórico, *Dialéctica de la conciencia*, Revueltas centra su discusión en el tema de la enajenación tanto de la ideología del capitalismo tardío como del marxismo vulgar.

Las preocupaciones intelectuales de los últimos años de Revueltas no están encaminadas a trabajar una construcción ideológica nueva, sino minar la identidad enajenada que impide una comprensión de lo realmente humano y la posibilidad del

⁶⁶ En *Dialéctica de la conciencia* habla de la "socialización de la propiedad privada" del capitalismo tardío como una socialización enajenada que lo único que convierte en social es la quimera social definida por "una eventual mejoría de los salarios y condiciones de vida, participación de las utilidades, cuentas de ahorros, compras a plazos, legislación proteccionista del trabajo, etc." (49).

surgimiento de un sujeto histórico capaz de formar una conciencia comunista organizada. Según el autor, en *Dialéctica de la conciencia*, la ideología capitalista que impera en el mundo en los años sesenta se basa en la generación de sujetos autoconscientes que se contentan con "poseer" (41). De esta suerte, la actuación de sus sentidos como objetos cognoscentes es negada en privilegio de un deseo de tener que jamás se satisface.⁶⁷ La enajenación general se percibe como una praxis perturbada, como un nuevo extrañamiento del ser humano, donde el sujeto no logra conectarse con sus antecedentes, con su memoria (47-8). El ser humano termina cosificando su sociabilidad y se convierte en una cosa que sueña en una "sociedad de cosas que constituyen, con la relación entre ellas mismas, la relación misma entre los hombres" (60). Esta realidad objetiva busca poner en el centro de los sujetos la unificación, la mistificación, lo que Revueltas llamó la pseudoconcreción del sujeto que privilegia una lógica pragmática de la realidad en detrimento de una racionalidad dialéctica capaz de adentrarse en aquellos actos inútiles, desinteresados, gratuitos en los que la ideología se niega en su inmediatez. El cierre ideológico de esta posibilidad preocupaba a Revueltas en el sentido de que no contribuía a su visión de lo histórico como "una totalidad que no dejará jamás de completarse, una totalidad sin límites, como lo es la propia razón del hombre dentro de lo material universal" (34). De ahí la importancia para el autor de la desenajenación de la conciencia.

Este pensamiento político-filosófico "interinfluencia", siguiendo lo propuesto por González Rojo, la realidad literaria que se describe en *El apando*. En la novela la droga es la mercancía que se fetichiza, llegando a definirse como propósito último de las

⁶⁷ Este tipo de análisis lleva a González Rojo a hablar de la *Dialéctica de la conciencia* como una teoría del conocimiento de carácter materialista (146).

interacciones entre los sujetos. De ahí para Polonio y Albino la vida de El Carajo sea importante solo mientras dependen de él para conseguir la droga, después es descartable. En el caso de los guardias, la sociabilidad cosificada aparece en la imagen del dinero que reciben de los sobornos y que llevan a sus casas extendiendo el estado carcelario a las relaciones familiares. Todas estas transacciones se llevan a cabo en un ambiente en el que "Todo era un no darse cuenta de nada" (*El apando* 73). Sin embargo, el tratamiento dialéctico del tema de la enajenación que se refleja en las políticas estéticas del texto somete a la realidad a una serie de inversiones en las que pasamos de guardias que están presos, a presos que habitan sucesivas prisiones, más allá de la transacción mercantil, gracias a la visión focalizada. De ahí que Escalante sugiera lo siguiente:

La visión focalizada de Revueltas revela por primera vez [...] algo que se coloca *más allá* del mundo sensible, en tanto que éste es el mundo que se manifiesta a la percepción "habitual", el que se circunscribe al orden de los fenómenos, para conducirnos a un "mundo *suprasensible*" que se nos aparece ahora como "el mundo *verdadero*", aquel que nos permite ver el *fenómeno* como *fenómeno*, y donde la ley universal, cuyo equilibrio es siempre precario, nos dice que todos están (estamos) presos. La confirmación invertida y, por así decirlo, material, de este "mundo verdadero" de la enajenación generalizada, la encontramos en el desenlace del relato cuando la intentona rebelde de los presos amotinados es sofocada violentamente por los guardias penitenciarios, quienes además de contar con la fuerza bruta y la mayoría numérica, movilizan en su factor los poderes totalitarios de la geometría enajenada. ("El tema" 99)

En este sentido, la teoría de Revueltas sobre la enajenación se traduce en el texto de *El apando* al rechazar la construcción lógica o causal de un argumento, a favor de la elaboración de un entramado dialéctico donde se ponen en juego oposiciones, contradicciones e inversiones de la realidad objetiva. De ahí que sea posible la interpretación de la delación como un gesto libre de un sujeto que, finalmente, toma conciencia de sí mismo. A diferencia de *Los muros de agua*, la decisión que se toma al

final de *El apando*, la delación, está más allá de la moral al buscar una afirmación del sujeto ante el riesgo de sometimiento a la represión del espacio totalitario.

Esto nos conduce a otro aspecto para tomar en cuenta en la exégesis de estas dos obras. Más allá del desencanto con la militancia izquierdista de Revueltas y la traslación del mismo a sus trabajos teóricos y literarios, quisiera destacar cómo esta transformación del tratamiento del espacio responde a la realidad histórica de la represión en México. Draper sugiere que en 1968 hay un choque de dos políticas en cuanto al espacio en la realidad mexicana. Por un lado, la de la administración que pretendía presentar el "espacio público como casa privada que prepara la idea de un país armónico y estable" para los Juegos Olímpicos y, por otro lado, la afirmación del espacio público como "zona de interrupción de la armonía y petición de una democracia constitucional efectiva" (363). En este choque de fuerzas, la represión del Estado llegó a su pináculo el 2 de octubre demostrando que una vez más no se toleraría ningún tipo de disidencia política. Este hecho fue reconocido por Revueltas, quien no tuvo reparos de definir al gobierno del PRI como un "régimen de gendarmes, de gendarmería política", "como esta dictadura ya *intolerable* para todos" (*México* 68 297). La cárcel que retrata Revueltas a partir de 1968 había ya rebasado sus propios límites arquitectónicos para convertirse en aquella sociedad cárcel dentro de una polis enajenada por el poder totalitario del Estado—y como vimos antes, por su economía capitalista. De ahí que la disputa por una producción y uso diferentes del espacio esté en el centro de la discusión política de la época. Una democracia efectiva, para Revueltas, tenía que reconocer estas visiones del espacio, empezando por sus cárceles.

Entre 1941 y 1968 Revueltas percibe cómo se cierran las posibilidades de la disidencia en México y con ello las relaciones humanas cuya base es la libertad. Esta preocupación se traslada a la literatura aun si los elementos estrictamente ideológicos que pueblan la narrativa de *Los muros de agua* desaparecen en *El apando*. Su literatura en este sentido se aleja de lo testimonial e indaga en la represión como un concepto que se elabora estéticamente. En la literatura Revueltas encontró el camino para mostrar la realidad latente de la enajenación, así como la creciente represión de su realidad histórica inmediata. No solo por su valoración de la escritura como esa praxis humana que no responde a la necesidad natural, sino como el terreno para explorar con libertad las conexiones e ilustrarlas a través de su visión del realismo. En este sentido, su obra vuelve a la historia. En el prólogo a las *Las evocaciones requeridas*, José Emilio Pacheco afirma que México, en 1986, es un país "mucho más trágico y más triste de lo que era a la muerte de Revueltas en 1976", de ahí que su imaginación del desastre sea todavía relevante. Para Pacheco, hoy él diría "que 'se han roto todas las corrientes, fracturado todas las fuerzas y lo que avizora es la gran catástrofe'. Precisamente por ello la rendición es imposible. La esperanza y la voluntad de lucha son más necesarias que nunca" (Pacheco en Revueltas, *Evocaciones I* 17). El caso de Revueltas es, sin duda, el ejemplo más claro de una lucha que no cesa en la pelea por la libertad a nivel de la conciencia y en la pelea política tanto por el acceso al espacio público como por una democracia real y humana. De ahí que su obra crezca en pertinencia gracias a su propuesta de transmitir lo históricamente relevante en sus textos. Aunque *Los muros de agua* aparece atado todavía a su realidad inmediata y geográfica, *El apando* es una exploración de la represión en las

cárceles físicas y humanas de siempre.

Esta insistencia en la vida, al nivel de la acción tanto política como literaria, es quizás uno de los méritos más valiosos del escritor mexicano. Ante cualquier revés de la historia, Revueltas seguía explorando lo humano, la posibilidad de libertad y de vida. No porque haya visto la realidad del país con optimismo, sino todo lo contrario. Revueltas puso la mirada en las situaciones de represión más extremas del ser humano, en las condiciones de vida más precarias, para hacernos notar esta insistencia, este reducto desde el cual es posible una reevaluación del sujeto, de la historia y de la política en un mundo que Revueltas no pudo sino mirar con tristeza. Pero, como afirma Pacheco, "en el valle de lágrimas que es también *el apando*, la celda de castigo en que todos, víctimas y verdugos, estamos presos en nuestro aislamiento, en nuestra soledad, Revueltas buscó la salida, consciente de que aun si no existiera era preciso buscarla" (Revueltas, *Evocaciones I* 15). De ahí que el escritor duranguense repitiera con frecuencia la frase de Goethe en el epígrafe anterior.

Varias anécdotas comentan que cerca de un sitio donde vivió había un eucalipto que crecía rodeado del concreto de la urbe; cada vez que lo veía, Revueltas recordaba el árbol verde de la vida. Lo más extraño del árbol, según comenta Pacheco, era que también estaba situado frente a un taller de reparación de acumuladores que a diario le enviaba ácidos, agua sucia y otros tóxicos. Pero, el arbolito, "parecía beneficiarse con los elementos destructivos. Ignoramos qué precio paga, no sabemos qué ocurre en su interior y en sus raíces; pero, contra todas las teorías químicas y botánicas, contra todas las sustancias negras y grises, el árbol de oro de la vida sigue allí y reverdece" (Pacheco en

Revueltas, *Evocaciones I* 11). El salto metafórico a la vida y la obra del autor de *El apando* es inevitable. Como el árbol, Revueltas recibió, en calidad de escritor y militante, las toxicidades de la persecución, la crítica destructiva, las expulsiones, el rechazo, las acusaciones. Pero Revueltas insistía. Hasta sus últimos días seguía reuniéndose con los participantes del movimiento estudiantil que lo consideraban un maestro y su actividad literaria no cesaba a pesar del escaso reconocimiento que recibía su obra.

Capítulo 3

El laberinto carcelario de Reinaldo Arenas y la desacralización de la verdad revolucionaria

Cuba será libre. Yo ya lo soy. (Reinaldo Arenas, *Antes de que anochezca*)

Si los revolucionarios hubieran tenido temor por las ideas, ¿dónde estarían? Tendrían diez cadenas en el cuello y cien mil patas sobre los hombros—no digo pies—patas de verdugos y de opresores y de imperialistas. (Fidel Castro)

En 1966 Reinaldo Arenas (1943-1990) recibió la única mención de honor en el Concurso Nacional de Novela Cirilo Villaverde organizado por la Unión Nacional de Escritores y Artistas Cubanos (UNEAC) por su obra *El mundo alucinante* (1969), una reescritura de las memorias de Fray Servando Teresa de Mier. La novela, experimental, difícil de catalogar, incluye tanto de historia como de fantasía, de anacronismos como de citas. La voz narrativa que alterna entre la primera, la segunda y la tercera persona del singular, ofrece diversas versiones de cada capítulo, desafiando la verosimilitud del relato biográfico con excesos y desvíos. Aunque el jurado reconocía la calidad de la obra al otorgarle la mención, no se la publicó en Cuba por sus posibles lecturas en contra de la ideología revolucionaria. Arenas, no contento con la decisión de omitir su novela de la lista de publicaciones en la isla, logró sacar el manuscrito en 1968. *El mundo alucinante* apareció por primera vez en francés bajo el sello editorial Editions du Seuil en 1969 y ese mismo año ganó el premio Médici a la mejor novela extranjera publicada en Francia.⁶⁸ Este hecho se convertiría en la primera ofensa de Arenas al *establishment* cubano.

⁶⁸ La primera edición de *El mundo alucinante* en español apareció en México en 1969.

En las primeras páginas del libro aparece una carta dirigida a Fray Servando y firmada en La Habana en julio de 1966, en ella Arenas escribe lo siguiente:

Desde que te descubrí, en un renglón de una pésima historia de la literatura mexicana, como <<el fraile que había recorrido a pie toda Europa realizando aventuras inverosímiles>>, comencé a tratar de localizarte por todos los sitios. Revolví bibliotecas infernales, donde la palabra <<fraile>> provoca el desconcierto de los referencistas, me comuniqué con personas que te conocían con la distancia característica y el rasgo deshumanizado que suponen las erudiciones adquiridas en los textos de historia. También fui a embajadas, a casas de cultura, a museos, que, desde luego, nada sabían de tu existencia. No obstante, la acumulación de datos sobre tu vida ha sido bastante voluminosa; pero lo que más útil me ha resultado para llegar a conocerte y amarte, no fueron las abrumadoras enciclopedias, siempre demasiado exactas, ni los terribles libros de ensayos, siempre demasiado inexactos. *Lo más útil fue descubrir que tú y yo somos la misma persona.* (23. Mi énfasis)

Aunque para ese entonces Arenas no había sido declarado persona no grata ni contrarrevolucionario por el gobierno de Fidel Castro, en su reescritura de la vida de Fray Servando se anticipó a la que llegaría a ser su vida desde la publicación de *El mundo alucinante*. Al igual que el fraile mexicano, Arenas fue condenado al ostracismo, vivió varios encarcelamientos y diez años de exilio.

La cita anterior provoca algunas reflexiones. ¿Cómo el escritor cubano intuye de forma tan temprana una relación gemela entre su persona y el fraile mexicano? ¿Qué es lo que Arenas asume de la vida de Fray Servando como propio, como destino común, o como premonición de lo que serían las próximas dos décadas de su vida? Según Arenas, Fray Servando no es "un hombre inmaculado" ni "un héroe intachable que sería incapaz de equivocarse", sino "un hombre formidable" y, agrega, "eso es suficiente para que algunos consideren que esta novela [*El mundo alucinante*] debe ser censurada" (24). Ya en 1966 Arenas percibe el ambiente de censura que predomina en la política cultural de la

Cuba postrevolucionaria. Esta censura lo lleva a padecer repetidas persecuciones, destrucciones y confiscaciones de sus escritos, hostigamiento y encierros hasta su exilio en 1980 por el puerto de Mariel. No obstante, la identificación del escritor con aquel fraile perseguido por la Inquisición alude también a una experiencia ya vivida. La conciencia de la represión y la búsqueda infatigable de liberación marcan la obra del escritor cubano de sus inicios. La vida tortuosa de personajes excluidos, marginados e insistentemente rebeldes en su afán por romper ataduras de cualquier tipo es el *leit motif* de su creación literaria. A pesar de estas constantes narrativas, en la progresión de su obra, especialmente en las cinco novelas que componen lo que llamó la *pentagonía*, las cinco agonías, se desarrolla una superposición de cárceles, reales y metafóricas, que empieza con la cárcel de la familia patriarcal en la primera novela, *Cesletino antes del alba* (1967), pasa por la cárcel de la dictadura de Fulgencio Batista en *El palacio de las blanquísimas mofetas* (1975), desemboca en el encierro por la homofobia del gobierno postrevolucionario en *Otra vez el mar* (1982), crece en la cárcel de la historia cubana que construye en *El color del verano* (1991) y llega hasta la distopía totalitaria que predomina en la última, *El asalto* (1991). De esta suerte, el mundo carcelario en la obra de Arenas se constituye como un laberinto del cual los personajes intentan escapar una y otra vez, entre una y otra novela.

En este capítulo me concentraré en el estudio del imaginario carcelario en las dos últimas novelas de Arenas: *El color del verano* y *El asalto*. Arguyo que ambas obras, que fueron escritas después de su encarcelamiento y confesión forzada en 1974, constituyen una desacralización de la utopía revolucionaria cubana a través de una estética que

construye dos interpretaciones alternativas de la Revolución: la carnavalización de la política y la cárcel de la historia en *El color del verano* y la distopía totalitaria como el devenir de la isla en *El asalto*. A este mundo carcelario relacionado a la política cubana, Arenas enlaza diferentes prisiones, como las metáforas de la prisión de la homofobia y la prisión del exilio, que refuerzan una imagen laberíntica en su obra. En *El color del verano* el tránsito por estos espacios carcelarios se desenvuelve entre el confinamiento de la homofobia desde la familia, de la dictadura, del exilio y de la historia; mientras que en *El asalto* el movimiento que empieza en la elaboración de una isla-cárcel orwelliana termina volviendo a la cárcel familiar sostenida en la fusión entre la figura materna y el Estado. Para construir estas imágenes, en *El color del verano* Arenas se valdrá de una estética barroca y carnavalesca, mientras que en *El asalto* va a dominar una estética igualmente barroca pero dirigida a revelar el desengaño a través de lo distópico. Las políticas estéticas de Arenas, que inciden en la creación de este imaginario de la cárcel-laberinto, buscan finalmente restablecer su subjetividad desde su dignidad y rebeldía que, como sugiere en sus memorias, son destruidas por el acto de verse forzado a confesar en contra de sí mismo. Así, en el pasaje en el que rememora este episodio en *Antes de que anochezca* (1992), su retractación es recordada como un momento de miseria y soledad, como se percibe a continuación:

Antes de la confesión yo tenía una gran compañía; mi orgullo. Después de la confesión no tenía nada ya; había perdido mi dignidad y mi rebeldía. [...] Ahora, estaba solo con mi miseria; nadie podía contemplar mis desgracias en aquella celda. Lo peor era seguir existiendo por encima de todo, después de haberme traicionado a mí mismo y de haber sido traicionado por casi todos. (231)

Después de este momento, la escritura se convierte para Arenas en una posibilidad de existencia mediante la cual consigue desacreditar su confesión y, a la vez, reafirmarse a sí mismo mientras corporiza su crítica a las formas de opresión del gobierno de Castro y de la sociedad cubana a lo largo de la historia. La traición va a ser un tema recurrente en las dos novelas, sobre todo, en *El color del verano* como una forma de ser para sobrevivir en un régimen carcelario.

La *pentagonía* fue para Arenas un proyecto de vida que "además de ser la historia de [su] furia y de [su] amor es una metáfora de [su] país" (*El color del verano* 262). Desde la "prehistoria política" de *Celestino antes del alba* hasta la imagen futura de la isla en *El asalto*, la *pentagonía* elabora esta metáfora siguiendo a un personaje central que es un "autor-testigo" que muere al final—en las primeras cuatro novelas—pero vuelve a renacer con la misma "airada rebeldía: cantar o contar el horror y la vida de la gente, incluyendo la suya" (263). El acto de contar es privilegiado por Arenas como un recurso de afirmación de la existencia, pero también como una posibilidad de afectar la construcción de la historia de tal suerte que el testimonio de la escritura del creador rebelde constituya un "triunfo ante la represión, la violencia y el crimen" y permanezca como un patrimonio humano frente a la barbarie "disfrazada de humanismo" (263). De ahí que a lo largo de la *pentagonía* se perciba una radicalización de este imaginario carcelario hasta alcanzar su versión más sombría en la distopía de la última novela. Esta progresión puede leerse como un correlato de la institucionalización de la Revolución Cubana, proceso que viene acompañado de un sinnúmero de censuras, prohibiciones y violencias que Arenas sufrió de primera mano. Sin embargo, elabora también una

poderosa crítica a formas de represión que anteceden a la Revolución y continúan en el período postrevolucionario.

Para desarrollar esta lectura de *El color del verano* y *El asalto*, en la primera sección de este capítulo situaré las novelas en el contexto biográfico y literario de Arenas con el fin de ilustrar el lugar que ambos escritos ocupan en la obra del autor y en la literatura cubana. Después, ofreceré un análisis del contexto histórico-político por el cual Arenas fue encarcelado en 1974, forzado a firmar una retractación, hasta ser finalmente aislado del mundo intelectual cubano. La ideología del Estado revolucionario y su política cultural en torno a la disidencia son constructos que participan dialógicamente en las novelas mencionadas, de ahí que sea fundamental resaltarlos antes del análisis estético. Las dos siguientes secciones se enfocarán en el análisis de ambas novelas con la finalidad de elucidar cómo las políticas estéticas arenianas desafían la institucionalidad de la Revolución Cubana, desacralizando el régimen de veridicción que ésta construye, mientras elaboran una defensa de la libertad individual frente a diferentes formas de represión como fundamento para nuevas visiones de la justicia y de la historia. Finalmente, la última sección pretende ofrecer un contrapunteo entre las visiones del presidio político de José Martí en *El presidio político en Cuba* y las posturas de Arenas con la finalidad de redimensionar el diálogo acerca de la obra de Arenas en relación a la historia cubana y el rol que tiene el presidio en ella.

I. Las múltiples cárceles de la pentagonía de Reinaldo Arenas

Escribir esta pentagonía, que aún no sé si terminaré, me ha tomado realmente muchos años, pero también le ha dado sentido a mi vida que ya termina. (Reinaldo Arenas, *El color del verano*)

Escribir y crear es un acto de irreverencia, tanto en lo ético como en lo estilístico. (Reinaldo Arenas, *Necesidad de Libertad*)

La obra literaria de Arenas forma parte de lo que Rafael Rojas en su estudio sobre la literatura cubana en el exilio denomina "el estante vacío".⁶⁹ Aparte de los tres mil ejemplares de *Celestino antes del alba* (1967) y algunos cuentos, la mayor parte de sus escritos no ha llegado a ver la luz en la isla. Sin embargo, la producción literaria de Arenas, escrita en Cuba y en Estados Unidos, es vastísima, comprende novelas, cuentos, poesía, ensayo y una autobiografía, con varias publicaciones y traducciones en el extranjero. La escritura fue para Arenas una "tabla de salvación", un camino de afirmación rebelde y libertad expresiva en diversos contextos de represión que sufrió como homosexual y artista no conforme con las normas estéticas promovidas por el Estado. De ahí que cada una de sus obras, como sugiere César Salgado, deban ser leídas como parte de una "autobiografía ficcional" constantemente actualizada:

In all of Arenas's fiction, a hounded protagonist rebels against familial dysfunction and abjection, state persecution and despotism, social intolerance and homophobia, unjust imprisonment, cultural uprootedness, and spiritual despair. The persistence of the social outcast to gain freedom and acknowledgment against all odds often is linked in Arenas's work to a fixation with writing as an act of self-legitimization and survival. The Cuban writer Severo Sarduy observed that in Arenas "everything says 'I' to vindicate its *access-to-being*, even what is most expendable, most mute." Ironically, this ferocious coming into being through literature culminated with Arenas's suicide in 1990, a conclusive signature that brought to completion both his life and his work. ("Reinaldo" 59)

⁶⁹ Ver Rojas, *El Estante Vacío. Literatura y Política En Cuba*.

En esta "autobiografía ficcional", que se escribe como constante reafirmación del individuo frente a la represión, Arenas desarrolla lo que aquí estudiaré como un laberinto carcelario, laberinto que se escribe y reescribe principalmente en las dos últimas novelas de la *pentagonía*: *El color del verano* y *El asalto*.

Pensar el confinamiento en la obra de Arenas implica entender los múltiples niveles en los que la represión aparece tanto en su vida como en su obra. Nacido en Perronales, una comunidad pequeña y pobre de campesinos en la provincia de Oriente, Arenas crece con su madre, tías, primos y abuelos. Su infancia es recordada en *Antes de que anochezca* como la época más literaria de su vida, en la cual su creatividad se nutre de un mundo de quietud, violencia, erotismo, machismo, al igual que de la máxima libertad de su soledad. El despertar sexual y poético marcan su vida en Oriente, tanto en Perronales como en Holguín, lugar al que su familia se muda en 1954. De ahí que la familia patriarcal, cuyo centro de autoridad es el abuelo dada la ausencia de su padre, sea el primer límite que su libertad encuentra y al que contrapone la rebeldía de la creación literaria. Más tarde, la carencia económica durante la dictadura de Fulgencio Batista (1952-1959) y las esperanzas de una transformación social ofrecidas por la rebelión liderada por Castro conducen al escritor a acercarse a la guerrilla procurando un cambio de vida. Aunque no participa directamente en el derrocamiento de Batista, gracias a la Revolución Cubana Arenas obtiene la oportunidad de educarse y dejar su provincia natal. En *Antes de que anochezca* el escritor evoca aquellos años como un "júbilo colectivo", júbilo al que se integra porque "no tenía nada que perder, y entonces parecía que había mucho que ganar; podía estudiar, salir de [su] casa en Holguín, comenzar otra vida" (70).

Efectivamente, con el triunfo de la Revolución, Arenas empieza a entrenarse como contador agrícola en la Sierra Maestra y en 1962 llega a La Habana para estudiar Planificación mientras trabaja en el Instituto de Reforma Agraria.

La Habana le ofrece a Arenas la oportunidad de internarse en el mundo literario desde que se presenta en un concurso de lectura de cuentos infantiles en la Biblioteca Nacional José Martí. En lugar de elegir un cuento ya escrito, Arenas escribe uno, "Los zapatos vacíos". Cintio Vitier y Eliseo Diego, jueces del concurso y reconocidos intelectuales del grupo Orígenes, impresionados por el talento de Arenas, piden a la directora de la biblioteca, María Teresa Freyre de Andrade, que lo contrate. En la biblioteca, donde trabaja desde 1963 hasta 1968, Arenas lee con intensidad y escribe su primera novela de la *pentagonía*, *Celestino antes del alba*. Esta novela va a significar otro cambio importante en la trayectoria literaria del escritor. En 1964 Arenas envía el manuscrito al concurso de novela Cirilo Villaverde patrocinado por la UNEAC, consiguiendo una mención de honor y la recomendación para publicación que marca su entrada al mundo editorial cubano. Además, José Lezama Lima y Virgilio Piñera reconocen el talento del joven Arenas y lo acogen como mentores, convirtiéndose en fuertes influencias en su obra.

Su vida antes de La Habana nutre las dos primeras novelas que componen la *pentagonía*: *Celestino antes del alba* (1967) y *El palacio de las blanquísimas mofetas* (primero publicado en francés, *La palais de tres blanches moufettes*, en 1975). La primera novela narra la historia de un niño que crece en el campo cubano prerrevolucionario reprimido por una familia tiránica, atormentado por condiciones de

pobreza, y que encuentra en la imaginación la posibilidad de sobrevivir. Celestino, personaje creado por la imaginación, graba poesía en las cortezas de los árboles, en las hojas, en los troncos, mostrando la posibilidad de liberación de la escritura. La fantasía, el suplicio de la existencia, el lenguaje poético y onírico de *Celestino antes del alba* revelan la pauta temática y estilística que Arenas ensanchará a lo largo de su narrativa. En *El palacio de las blanquísimas mofetas*, el personaje central, Fortunato, continuación de la construcción narrativa y caracterológica de Celestino, es ahora un adolescente en Holguín en medio del clamor de las fuerzas rebeldes contra Batista. Fortunato es un personaje frustrado por su condición social, en constante incomodidad espiritual al no sentir que pertenece al ambiente que lo rodea. Al igual que en *Celestino antes del alba*, la narrativa de *El palacio de las blanquísimas mofetas* es experimental tanto a nivel temático como estilístico. En la novela abundan monólogos interiores, personajes que mueren y renacen y la exploración poética del lenguaje. Todo esto construye un "texto alucinatorio" que transfigura constantemente la realidad ficticia mediante asociaciones poéticas, hipérboles, "una fiesta del lenguaje y de la imagen" (Rodríguez Monegal 11).

La segunda novela de la *pentagonía* no se publica en Cuba aún si la trama labra una defensa del poder transformativo de la Revolución. Sin embargo, para ese entonces, la estética areniana ya aparece fuera de las normas estilísticas impulsadas por el gobierno en la segunda mitad de los años sesenta. En 1966 la UNEAC rechaza la publicación del *El mundo alucinante*, cronológicamente la segunda novela del escritor, comenzando un proceso de ostracismo, persecución y aislamiento de Arenas de las esferas intelectuales. Aunque continúa escribiendo para *La Gaceta de Cuba y Unión* hasta 1974, su obra

literaria es continuamente rechazada, confiscada o destruida. En este ambiente surge la tercera novela de la *pentagonía*, *Otra vez el mar* (1982). A diferencia de las tres primeras, en *Otra vez el mar* la temática es claramente anticastrista y homosexual. De ahí que el texto haya tenido que ser reescrito varias veces ante la insistencia del régimen en destruirlo. La narrativa se centra en Héctor, una reencarnación de Celestino y Fortunato, un personaje gay durante la revolución institucionalizada. Los dilemas existenciales y sociales que se venían desarrollando en las primeras dos novelas de la *pentagonía* adquieren un sentido fuertemente disidente al revelar la represión del régimen a los homosexuales y el descontento de Héctor, quien prefiere morir antes que vivir una vida en la que no pueda ser él mismo para calzar en las normas sociales propulsadas por el Estado. Para Arenas esta novela representaba la estalinización de Revolución Cubana y "el fin de una esperanza creadora" (*El color del verano* 262). *Otra vez el mar* va a dar inicio a esta etapa de la obra areniana en la que la escritura se convierte en una posibilidad de venganza, pero también de corporizar varias dimensiones de la subjetividad y de la historia constantemente reprimidas a través de una estética irreverente.

Esta etapa, no obstante, escapa cualquier intento de cronología debido a que las publicaciones de las obras llegan mucho más tarde del momento en que estas fueron escritas. Los setenta es la década más crítica para Arenas en Cuba. Como veremos más adelante, el giro estalinista de la Revolución Cubana promueve una política cultural ideológica que, con la finalidad de terminar con estéticas experimentales consideradas "contrarrevolucionarias" o "diversionismo ideológico", controla sistemáticamente la

escritura, la publicación o distribución de cualquier contenido fuera de sus lineamientos. Arenas, sin embargo, continúa escribiendo prolíficamente e intentando burlar los mecanismos de censura del Estado: reescribe novelas que son confiscadas, envía manuscritos al extranjero y en su mente elabora los pasajes que componen las obras que solo logrará publicar en el exilio. Ante el intento del Estado de desaparecer del mapa intelectual su nombre, Arenas prosigue en su infatigable lucha por resistir a través de una escritura que va a ahondándose en las características estilísticas y contenidos que el régimen proscribía: la parodia, la hipérbole, el rechazo al realismo, la homosexualidad, el travestismo, entre otros elementos. En 1974 Arenas es encarcelado y privado de su libertad hasta 1976. Al salir, vive una vida picaresca de buhardilla en buhardilla en La Habana hasta su exilio en 1980 durante el Éxodo de Mariel.

En el exilio Arenas edita las versiones finales de sus obras publicadas en el extranjero, continúa escribiendo y termina las dos últimas novelas de la *pentagonía* que competen a este capítulo: *El color del verano* y *El asalto*, ambas publicaciones póstumas de 1991. *El color del verano*, que en realidad es la última novela en escribirse, se desarrolla en 1999 durante la celebración cincuentenaria del dictador Fífo, clara alusión a Fidel Castro, en el poder (aunque en la realidad literaria son solo cuarenta años). El centro de la narrativa es el carnaval que se prepara como ápice de las celebraciones. Sin embargo, al texto lo componen una serie de viñetas, trabalenguas, una obra de teatro, aforismos, cartas, conferencias y pasajes metanarrativos (como el prólogo localizado en la mitad del texto). Todo esto transforma la novela en un texto "circular" y "ciclónico" (262) que puede ser leído desde cualquier punto. En medio de las celebraciones, algunos

personajes disidentes roen la plataforma insular, dejando finalmente la isla a la deriva y vulnerable al vórtice que la atrae a su destrucción: el carnaval, su propia historia. La novela es narrada por Reinaldo que es también Gabriel y la Tétrica Mofeta minando la autoría de la escritura. La cuarta novela de la *pentagonía* constituye la obra más extravagante, experimental y desafiante de Arenas. El autor mezcla la historia de la isla con pasajes autobiográficos, parodias de la élite intelectual y política con "locas de atar" que se deslizan por diferentes espacios autorizados por "la fiesta vigilada"⁷⁰ del carnaval. En el texto nada es literal ni estable, privilegiando la liberación de significados reprimidos por el discurso del Estado, por sus políticas estéticas y sociales. De ahí que Arenas escriba que *El color del verano* es "un retrato grotesco y satírico (y por lo mismo real) de una tiranía envejecida y del tirano", pero también una "visión subterránea de un mundo homosexual que seguramente nunca aparecerá en ningún periódico del mundo ni mucho menos en Cuba" (262). La novela es un mundo que aparece corporizado por una estética que privilegia la fluidez, la inestabilidad, la hipérbole, la parodia, la liberación a través de la escritura irreverente en un contexto de clara represión.

Finalmente, la última novela de la *pentagonía*, *El asalto*, constituye "una suerte de árida fábula sobre la casi absoluta deshumanización del hombre bajo un sistema implacable" (*El color del verano* 263). A diferencia de *El color del verano*, en *El asalto* Arenas usa la primera persona narrativa, manteniendo el pacto entre el narrador-personaje. Este narrador, sin nombre, aparece como un sujeto despreciable, cruel y antipático que busca a su madre para matarla por miedo a convertirse en ella. La

⁷⁰ Ver Ponte, *La fiesta vigilada*.

búsqueda lleva al narrador a transitar por diferentes espacios que componen un mundo imaginado como una distopía orwelliana en la que todo está controlado por el Reprimero, como por el Partido en *1984* de George Orwell, y donde cualquier manifestación de libertad está sujeta a castigos inauditos. Así, la sociedad se construye como una gran prisión, donde todos son potenciales vigilantes en un sistema totalitario y deshumanizado. Sin embargo, como veremos más adelante, esta cárcel total imaginada por Arenas como el futuro de la isla, y esto no ocurre con otras instancias represivas de su obra literaria, termina por colapsar.

Al finalizar la *pentagonía* en 1990 Arenas se suicida, poniéndole el punto final a la serie de represiones, confinamientos, exilios, soledades que marcan la historia de su vida. De ella, sin embargo, como el escritor esperaba, se mantiene su escritura como una historia de su rabia y como metáfora del devenir de Cuba. Ahora, ¿cómo pensar lo carcelario en este vasto mundo literario de Arenas? *El color del verano* y *El asalto* no son las únicas novelas en las que el escritor representa las instituciones carcelarias en Cuba. En 1970 Arenas, al igual que muchos otros intelectuales, es enviado a trabajar en el campo durante la zafra de los diez millones. Esta experiencia es elaborada en un libro de poemas *El central*, donde Arenas relaciona la plantación azucarera y este sistema de trabajo forzado con otras prácticas en la historia de privación de la libertad en Cuba como la esclavitud.⁷¹ También, fuera de la *pentagonía*, escribe *Arturo la estrella más brillante*

⁷¹ Por ejemplo, en el poema "Manos esclavas" Arenas relaciona la explotación colonial en la plantación con la explotación bajo el gobierno revolucionario en la época de la zafra. Así, versos como: "Manos esclavas/han revuelto esa tierra" "para que el ilustre extranjero, acorazado con/el vocabulario y los andariveles de su época,/lance al fondo el delicioso terrón, [. . .] y beba" (*Inferno* 8-9, 13-7) se podría relacionar a cualquier de los dos períodos. En el poema conviven dictadores y reyes, con manos esclavas que exprimen los tallos al servicio del extranjero.

(1984), un relato cargado de fluidez y lírica, escrito en un solo párrafo que cuenta la historia de un confinado en las Unidades Militares de Asistencia a la Producción (UMAP). Arturo encuentra la liberación en la escritura que se desborda, único mecanismo capaz de crear un otro presente que pueda "eliminar el presente" del encierro. La escritura le permite sobrevivir ya que "la Historia no se preocupa por los que redactan sino por lo que transforman, borran o destruyen" (51). Así, la escritura rebelde es la que permanece, aún si Arturo muere fusilado por tropas comandadas por su propia madre, la Vieja Rosa.

Sin embargo, *El color del verano* y *El asalto* son las dos novelas de la *pentagonía* en las que Arenas se explaya en esta visión de diversas cárceles conectadas que aparecen aisladas en las demás novelas.⁷² Los personajes circulan de una cárcel a otra, cárceles reales, existenciales y metáforas de confinamiento, que van tejiendo una estructura represiva mayor que antecede a la Revolución Cubana, la envuelve e insinúa su perpetuación infinita. En su estudio sobre las narrativas de encierro en Cuba Maturano sugiere que:

El universo de sentido vinculado al encierro y la cárcel parece funcionar como una precondition para interpretar el período postrevolucionario [...] Es como si el encierro se hubiera convertido, luego de dejarle su lugar al mar, en "la maldita circunstancia del agua por todas partes", en una imagen condensadora muy poderosa de la experiencia cubana postrevolucionaria. (23)

⁷² Otra novela igual de laberíntica en su imaginario carcelario es *El mundo alucinante*. Una vez más, la relación gemela entre Fray Servando y Arenas se presenta en el paralelismo entre el Fray Servando-personaje y el autor-testigo de *El color del verano*.

Lo carcelario, según Maturano, es un lugar común para interpretar la experiencia cubana después de 1959.⁷³ Pero, en el caso de Arenas es más que eso. Aunque el encierro y la cárcel sirven de imágenes condensadoras de la experiencia en la Cuba postrevolucionaria, el laberinto carcelario de Arenas en sus últimas novelas se vuelve cada vez más complejo, con múltiples niveles que se circunscriben y por los cuáles su personaje rebelde cada vez más delirante fluye en su intento de escape. Así, lo que en *Celestino antes del alba* es una grabación en hojas que afrenta a la familia tiránica, en *Arturo la estrella más brillante* es una escritura desbordada en cualquier espacio que pueda ser apropiado en un campo de "rehabilitación", en *Otra vez el mar* es un canto frente a la homofobia de la dictadura, en *El color del verano* es la liberación sexual, la escritura infatigable, el roer la plataforma insular que se enfrenta a la homofobia, la tiranía de Fifo y la Historia tirana de la isla y en *El asalto* es el asesinato de la madre como liberación de una cárcel total.

Entonces, ¿cómo abordar ese laberinto desde las políticas estéticas de los textos? En el primer estudio sobre la *pentagonía* completa, *Reinaldo Arenas. The Pentagonía* (1994), Francisco de Soto sostiene que el gran proyecto literario de Arenas puede ser leído desde los parámetros de la defensa de la novela testimonial en Cuba, cuyo prototipo es *Biografía de un cimarrón* (1966) de Miguel Barnet; así, afirma lo siguiente:

Cuban documentary writers give voice to witnesses who provide information about their personal lives, but nevertheless do so to emphasize how in the past Cuban history left out and marginalized certain members of society (blacks,

⁷³ Como se mencionó en la Introducción, Maturano arguye que lo carcelario es fundamental para entender no solo el período postrevolucionario, sino también el período republicano. Al igual que Samuel, Maturano está situado la prisión en la historia cubana como una constante.

women, immigrants, etcetera). There are the people without history (*la gente sin historia*) whom the writers of documentary novels wish to incorporate into the new revolutionary society. However, Arenas's characters-witnesses-dissidents, "extravagants", dreamers, freethinkers, homosexuals—are also people without history. (41)

Estas "personas sin historia", expresión utilizada por Miguel Barnet para sostener la necesidad del testimonio, a las que Arenas intenta dar voz son evidentemente aquellos individuos no bienvenidos en la construcción ideológica del proyecto revolucionario. De ahí que Soto sugiera que el proyecto político de Arenas no está necesariamente alejado de los fundamentos de la novela testimonial, sino que el escritor desarrolla un diálogo subversivo con las mismas características específicas del género.

Aunque la lectura de Soto de la *pentagonía* es convincente en demostrar las relaciones entre la novela testimonial y las cinco novelas del proyecto de Arenas, me parece que limita el alcance de la obra de Arenas, especialmente en las dos últimas, a una elaboración crítica más amplia a través del análisis de la radicalización de su estética. Más allá de dar voz a los seres marginados por la ideología de la Revolución, Arenas muestra con su escritura altamente fantasiosa, experimental, lírica y surrealista las aporías y las instancias represivas que componen el entramado social: la familia, el Estado, la nación, la Historia. Aunque Soto argumenta que Arenas no procura una identificación con verdades históricas, como lo hace el testimonio promovido por el Estado, sino que intenta "defamiliarize and undermine any claim to historic objectivity grounded in referential language through various structural and rhetorical techniques—subversive documentation, irony, parody, and discursive contradictions—that decenter the deployment of an 'official' party version" (146), arguyo que su estética no es simplemente

contestataria. Al contrario, lo que empieza como un diálogo subversivo entre el discurso del Estado y la escritura irreverente de Arenas, se radicaliza hasta convertirse en un reordenamiento de la realidad que apunta a entramados más complejos de la represión. De ahí que mi lectura pretenda redimensionar el alcance de la crítica política de Arenas hacia nuevas visiones de libertad, justicia e historia desde la ética y la estética.

Aunque Emir Rodríguez Monegal no tuvo la oportunidad de leer la *pentagonía* completa, intuye los diversos niveles de la "peligrosidad" de la escritura del autor de *El mundo alucinante* en el siguiente fragmento:

Lo que hace a Arenas peligroso no es su preferencia sexual (hay demasiados homosexuales en altos cargos de la burocracia cubana para tomarse esta acusación en serio). Es el hecho de que su actitud narrativa y antihistórica es profundamente contrarrevolucionaria porque sus textos socavan la ideología oficial del régimen, se burlan de la visión progresista de la Historia y destruyen la realidad. Más peligroso que Lezama Lima (con el que tiene tantas afinidades poéticas), más eficaz que Heberto Padilla (un blanco más fácil ya que en parte usa el mismo lenguaje del régimen), Reinaldo Arenas es casi la única voz que dentro y fuera de Cuba se ha atrevido a cuestionar los fundamentos de la realidad política y de la realidad ficcional. (13)

Este cuestionamiento se radicaliza a medida que el laberinto carcelario de Arenas se va elaborando. Sin embargo, no es posible comprender las dimensiones del proyecto crítico de Arenas sin entender los discursos que satiriza, que parodia y, sobre todo, las condiciones que lo condujeron a construir estas narrativas de confinamiento en sus novelas en relación a las diversas prisiones—reales y existenciales—que habitó a lo largo de su vida. En la siguiente sección abordaré el período de institucionalización de la Revolución Cubana desde los discursos sobre la estética y la homosexualidad que son los principales puntos con los que dialoga la obra de Arenas.

II. Fuera de la Revolución: cultura, represión y poder en Cuba (1968-1980)

Creo que esto es bien claro. ¿Cuáles son los derechos de los escritores y artistas revolucionarios o no revolucionarios? Dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, ningún derecho. (Fidel Castro, "Palabras a los intelectuales", 1961)

Es libre la creación artística siempre que su contenido no sea contrario a la Revolución (Constitución de la República de Cuba, 1976)

The ideological acrobatics characteristics of official attempts to explain away the existence of the political prisoner do not end with the equation of the individual act with the individual criminal act. The political act is defined as criminal in order to discredit radical and revolutionary movements. A political event is reduced to a criminal event in order to affirm the absolute invulnerability of the existing order. (Angela Davis, "Political Prisoners")

La primera vez que Arenas fue arrestado en 1973 junto con Cocó Salas, el cargo del que se lo inculpó fue corrupción de menores. Aunque salió de la prisión bajo fianza, en 1974 fue arrestado nuevamente. El autor de *El mundo alucinante* logró escapar y se refugió en el Parque Lenin por algunos días hasta ser finalmente encarcelado hasta 1976. Las acusaciones continuaron siendo delitos de índole sexual, tratados como crímenes comunes y no políticos. Sin embargo, después de tres meses en manos de la Seguridad del Estado, Arenas fue forzado a redactar y firmar una confesión en que, según cuenta en sus memorias, "dijera que era un contrarrevolucionario, que [se] arrepentía de [su] debilidad ideológica al escribir y publicar los libros que ya había publicado, que la Revolución había sido extraordinariamente justa con [él]" (*Antes de que anochezca* 229). Una confesión que constituía una "conversión" (229) en la que demostraba su intención de "rehabilitarse", de escribir libros optimistas y revolucionarios, de romper relaciones con sus contactos en el extranjero. Entonces, ¿cuál es el contexto por el cual el proceso de Arenas pasó de ser acusaciones de índole criminal a una retractación evidentemente política?, ¿cuáles fueron en realidad los crímenes que cometió, las leyes a las que faltó?

El caso del encarcelamiento que sufrió Arenas en Cuba implica una complejidad que requiere ser analizada en torno a las diferentes disidencias o peligros que implicaba para el Estado revolucionario en un período al que Ambrosio Fornet denominó "quinquenio gris" (1971-76) y que se caracterizó, a nivel cultural, por la "muerte pública de algunos intelectuales y por la no publicación de ciertos autores claves en la historia literaria cubana" (Quintero-Herencia 31). Sin embargo, como veremos a continuación, este proceso había empezado años antes y sus consecuencias todavía se viven en la isla. Como sugiere Rojas, "la fórmula del 'quinquenio gris' se ha convertido en un oxímoron que le permite a las elites intelectuales del poder localizar todo el expediente represivo del régimen en materia de política cultural dentro de aquel lapso de cinco años" ("Cultura y poder en Cuba"). Las prácticas represivas como la clausura de publicaciones, la reducción de la sociabilidad cultural y el encarcelamiento de intelectuales han estado presentes desde los inicios del gobierno revolucionario, con épocas más o menos conflictivas.

Arenas vivió el recrudecimiento del Estado contra la disidencia de primera mano. A pesar de conocer la imagen redentora de la Revolución Cubana en sus inicios, que le permitió salir de la provincia de Oriente e iniciarse como escritor en La Habana, sintió también la Revolución de los desencuentros que lo condujo a la "muerte pública" en la isla y al exilio. Aunque Arenas fue adepto de la Revolución, llegando a dejar Holguín para intentar unirse a las tropas castristas de Oriente a los quince años, su relación con la Revolución Cubana iba a dar un giro que no previno. Así sugiere Jorge Olivares que:

It is undeniable that Arenas the writer was a product of the Cuban Revolution. Arenas himself would agree that had it not been for Castro's toppling of Batista's dictatorship, he probably would not have had the opportunity to leave his poor family in Oriente province to pursue his aspiration in Havana, where he was nurtured and mentored by Cuba's literati. But it is also very clear that the same revolution that initially opened doors to the poor young man from the provinces soon thereafter closed them. (24)

Este giro en la forma en la que Arenas fue tratado por la Revolución se debía, principalmente, a que el escritor representaba distintas disidencias en un momento clave de institucionalización del comunismo estalinista en Cuba: era un escritor transgresor, tanto en sus temáticas como en su estética que no estaba dispuesto a consentir—lo que demuestra su constante envío de manuscritos fuera del país evadiendo la censura en la isla⁷⁴—y abiertamente gay. Ambas cuestiones atentaban a la construcción ideológica del Estado revolucionario que, con el transcurso de los años sesenta, se iba alineando cada vez más a las prácticas del comunismo estalinista. Esta ideología defendía el realismo testimonial-documental y el realismo socialista como la estética revolucionaria y repudiaba la homosexualidad como una patología que ponía en peligro la construcción del "hombre nuevo".⁷⁵ De ahí que Arenas no solo fuese encarcelado, sino también constantemente vigilado, hostigado y su obra destruida repetidas veces. Como resultado, pasara a formar parte de la disidencia política, principalmente desde su exilio en los ochenta, en profunda oposición al régimen de Castro en la isla.

Un año clave para comprender estos cambios en la ideología política del Estado revolucionario es 1968. La primera década de la Revolución Cubana estuvo marcada por

⁷⁴ La prohibición de publicación de libros en el extranjero adquiere status legal apenas en 1974 con la Ley 1262.

⁷⁵ Ver Guevara, *El socialismo y el hombre en Cuba*.

una "inercia pluralista", en la que la política cultural que "agenciaba una transacción entre diversas corrientes revolucionarias, apostó por una inscripción de la isla en las vanguardias de la izquierda occidental" (Rojas, *El estante vacío* 10). Cuba se convirtió así en la tercera posibilidad para el Tercer Mundo en el contexto de polarización ideológica de la Guerra Fría y gozaba del apoyo de muchos intelectuales y políticos de izquierda.⁷⁶ Sin embargo, las complicaciones entre los gobiernos de Cuba y Estados Unidos—profundizadas por el embargo a Cuba en 1961 y la crisis de los misiles en 1962—hicieron cada vez más difícil mantener esta zona externa a la polaridad de la Guerra Fría. En 1968, Cuba respaldó la invasión de la Unión Soviética a Checoslovaquia, demostrando su inclinación al eje soviético. Más tarde, en 1970, con el desastre de la zafra de los diez millones, esta inclinación se vio reforzada por la imperativa asistencia económica que la isla requería de la Unión Soviética para continuar las transformaciones sociales y económicas de la revolución. Con esto, se formalizó esta alianza geopolítica y económica que colapsaría en 1992.

En el aspecto cultural, 1968 constituye un año clave para el estudio de la reducción de la pluralidad ideológica dentro de la isla. Aunque el ambiente se había caracterizado por "una relativa tolerancia en cuestiones estilísticas y temáticas" (Casal 5), a partir de 1968, el gobierno empezó a controlar de manera sistemática la producción artística y a condenar a ciertos artistas e intelectuales de "diversionistas" o "contrarevolucionarios" con el fin de deslegitimar su trabajo. Todo esto provocó un

⁷⁶ Para más información sobre el impacto de la idea de Cuba en la izquierda mundial ver Rojas, Rafael. *El estante vacío. Literatura y política en Cuba*. Anagrama: Barcelona, (7-55). También, para las políticas culturales durante los primeros años de la Revolución Cuba, ver Salgado, "Detranslating Joyce".

ambiente de ostracismo, persecución y hostigamiento que condujo a muchos de ellos a abandonar la isla, a veces el oficio o a claudicar en sus posiciones políticas y estéticas. El caso más emblemático en este aspecto es el Caso de Heberto Padilla. En 1968, Padilla ganó el premio Julián del Casal de poesía con su libro *Fuera de juego* (1969), mientras que Antón Arrufat recibió el primer premio de teatro con su obra *Los siete contra Tebas* (1969). Aunque la UNEAC publicó los libros mencionados y aceptó el dictamen del jurado—compuesto entre otros por José Lezama Lima—adjuntó una declaración que sostenía ambas obras eran contrarias a la ideología de la Revolución. El surgimiento de este lugar ajeno al proceso revolucionario dentro de la isla misma marcó el fin de aquella inercia pluralista de la primera década de la Revolución Cubana. Aunque Padilla ya había tenido problemas previos con el Estado, debido a su defensa de la novela de *Tres tristes tigres* en 1967 en *El Caimán Barbudo*,⁷⁷ no fue hasta el momento en que fue declarado "contrario" al proceso revolucionario por la UNEAC, que fue víctima de vigilancia, detenciones y encarcelamiento hasta ser finalmente forzado a una retractación pública en 1971 que marcaría un caso perentorio en la historia de la izquierda latinoamericana. Arrufat, de igual forma, sería aislado del ambiente intelectual, asignado a empacar cajas en la Biblioteca Nacional y condenado a una suerte de exilio interno.

⁷⁷ Lourdes Casal en *El caso Padilla: Literatura y Revolución en Cuba* (1971) resume la cronología de los eventos que condujeron a la retractación pública de Heberto Padilla en 1971 y acompaña esta cronología de documentos centrales para comprender la profundidad del caso. Según arguye, la figura de Heberto Padilla había sido el centro de numerosas polémicas a partir de 1967 cuando el poeta defendió la novela *Tres tristes tigres* como merecedora del primer puesto en el Concurso Biblioteca Breve de la Editorial Seix Barral en Barcelona en 1964. El problema era que para ese entonces todavía la posición de Cabrera Infante acerca de la Revolución Cubana era ambigua. No es hasta 1968, cuando Tomás Eloy Martínez publicó una entrevista al autor de *Tres tristes tigres* en *Primera Plana* que fue considerado un contrarrevolucionario por el Estado. Por añadidura, Padilla quedó en "la peligrosa postura de haber defendido a un<<traidor>>" (7).

La polémica en torno a la publicación de *Fuera de juego* y *Los siete contra Tebas* muestra en gran medida cómo la política cultural cubana se venía recrudeciendo en contra de escritores y artistas que defendían la libertad de expresión y creación frente a la burocratización y estandarización artística propulsada por el Estado. La UNEAC, en la mencionada declaración firmada el 15 de noviembre de 1968, sostenía que en respeto de la libertad de expresión autorizaba la publicación de aquellos textos literarios "cuya ideología, en la superficie o subyacente, andaba a veces muy lejos o se enfrentaba a los fines de nuestra revolución" (UNEAC en Casal 58). Específicamente, consideraba que Padilla mantenía dos actitudes contrarrevolucionarias en su libro, una "criticista" y otra "antihistórica". Por un lado, se acusa al poeta de ejercer la crítica desde "un distanciamiento que no es el compromiso activo que caracteriza a los revolucionarios" y, por otro, exalta el "individualismo frente a las demandas colectivas del pueblo en desarrollo histórico" y manifiesta "su idea del tiempo como un círculo que se repite y no como una línea ascendente" (59). Estas aproximaciones estéticas a la realidad fueron consideradas por la UNEAC como "de derecha", "contrarrevolucionarias" e, incluso, "fascistas". La obra de Arrufat, de igual forma, se denunciaba como propaganda imperialista al equipar la "ciudad sitiada" de la versión Esquilo con la "isla cautiva" de la que hablaba John F. Kennedy (62). Finalmente, el documento reconoce que "se trata de una batalla ideológica, un enfrentamiento político en medio de una revolución en marcha, a la que nadie podrá detener" (62-3). Las políticas culturales, de esta suerte, pasaron a ser definidas a partir del proyecto político-ideológico y su fuerte inclinación estalinista en "batalla" declarada contra cualquier expresión impropia.

La contienda ideológica en el campo cultural, que a inicios de los sesenta todavía se sentía a nivel de la epidermis social, empezó a calar hondo como resultado de las políticas y prácticas del Estado en relación con el medio intelectual a partir de 1968. La línea cultural del gobierno revolucionario se endureció como lo mostraron hechos como:

las declaraciones "militantes" del Congreso de Escritores y Artistas celebrado en Cienfuegos en Octubre de 1968 [...], la decisión de utilizar cubanos solamente como jurados en los concursos de la UNEAC [...] la selección de jurados militantes para los concursos de la Casa de las Américas favoreciendo, por ejemplo, a escritores latinoamericanos residentes en sus países en vez de aquellos que residieran en Europa [...] el hecho de que las máximas posiciones en la Unión de Escritores quedaron sólidamente en manos de miembros de la vieja guardia intelectual del Partido, como Nicolás Guillén y José Antonio Portuondo [...]. (Casal 8)

El espacio de apertura que Cuba había representado, tanto a nivel interno como en el extranjero, cambió para pasar a privilegiar una sola visión de la cultura y del arte, construida a partir de la necesidad-utilidad en aras de la ideológica política del gobierno central.

Ahora, ¿cómo se construye esta idea de lo que el Estado necesita y cuáles son sus axiomas frente a las esferas culturales e intelectuales? ¿Es posible definir de manera concreta lo que se esperaba de cada artista, intelectual para ser considerado un "verdadero" revolucionario en Cuba? Como sugiere Quintero-Herencia, la Revolución Cubana va a privilegiar un imaginario institucional en el que:

El poder institucional revolucionario armará una suerte de régimen óptico que llevará a cabo toda una peculiar espacialización del orden de lo real en la Isla. Dicho poder convencido de la luminosidad absoluta a la que advendrá la Nación o el Estado cubano en su avatar revolucionario, producirá relatos morales e históricos sobre el orden de lo real en la Isla reservándose como lugar de su autorización ese mismo espacio-tiempo del futuro. Podría decirse que dicho poder

institucional ocupa, militarmente, el sentido del futuro y apocalípticamente entre comillas la realidad o el sentido del presente. (18-9)

El sentido de la producción de "relatos morales e históricos sobre el orden de lo real en la Isla", tanto sobre ese presente entre comillas como sobre ese futuro ocupado, quedó limitado en las declaraciones del Congreso de Educación y Cultura celebrado en La Habana en 1971. Estas declaraciones definieron lo que se esperaba de cada artista o intelectual para que pudiese acceder a este espacio de autorización en la forma de publicaciones, concursos, cargos públicos, etc.. Las declaraciones, que profundizan aspectos ya insinuados en el discurso de Fidel Castro "Palabras a los intelectuales" de 1961, definieron concretamente cuál era el rol del intelectual en el proceso revolucionario, marcando también una serie de prohibiciones. Como veremos más adelante, las declaraciones, de igual forma, reafirmaron la construcción del sujeto revolucionario desde la heteronormatividad, considerando a la homosexualidad un mal social, una patología. Aunque los temas de las declaraciones son diversos—se abordó el tema religioso, las modas y extravagancias, la educación en general—para los propósitos de este capítulo me concentraré en la cuestión intelectual y la homosexualidad.

Empecemos por el primer aspecto. Durante el mencionado Congreso que se llevó a cabo del 23 al 30 de abril de 1971, la Revolución Cubana estaba atravesando por una polémica que constituyó un parteaguas en la imagen del gobierno cubano en el extranjero. Padilla se encontraba detenido desde el 20 de marzo de ese año y muchos intelectuales, artistas y activistas habían enviado cartas a Fidel Castro que exigían la liberación inmediata del poeta y el respeto del derecho a la crítica. Para dar por terminado este proceso, Padilla fue puesto en libertad en la madrugada del 27 de abril y ese mismo

día compareció en una reunión de la UNEAC presidida por José Antonio Portuondo para "explicar personalmente su caso" (Portuondo en Casal 77). El extenso discurso, que recoge varios argumentos de su "Autocrítica" enviada desde la cárcel al gobierno el 5 de abril, fue televisado y reproducido por la revista *Casa de las Américas* No. 65-6 y es hoy en día considerado una humillante retractación forzada.

El poeta, entre otras cosas, insistía en que la reunión había sido una solicitud suya, que la Revolución "no tiene que imponérsela a nadie" y que el valor de su experiencia con la Seguridad del Estado podía servirle a muchos de sus amigos y compañeros. Además, sostenía que había reflexionado en aquellos días, reconocía que había cometido muchísimos errores y que "bajo el disfraz de escritor rebelde, lo único que hacía era ocultar [su] desafecto a la Revolución." (Padilla en Casal 79). La retractación del autor de *Fuera de juego* enlistó una serie de pecados "contrarrevolucionarios" cometidos, como la controversia en *El Caimán Barbudo*, los problemas ideológicos de su libro *Fuera de juego* y su poca lucidez ideológica frente a la mala influencia de "contrarrevolucionarios" extranjeros. Además, alentaba a otros escritores que iban por el mismo camino que él—entre ellos, Lezama Lima, Manuel Díaz Martínez, Norberto Fuentes, David Buzzi y su propia esposa, Belkis Cuza Malé—a rectificar esta conducta. Las frases finales de su discurso constituyeron una celebración del "llamado a capítulo" de la Seguridad del Estado, apropiándose del discurso de la Revolución generosa por la que había que habitar una trinchera, aun si esto "no es fácil, ni es cómodo" (Padilla en Casal 104).⁷⁸ El poeta

⁷⁸ Estas palabras de defensa de la Revolución, aceptan, aunque con "vergüenza" y "tristeza infinita," la realidad poética que había retratado en "Tiempos difíciles", uno de los poemas de *Fuera de Juego*, en el que escribió:

terminó de esta forma asumiendo el rol que le imponía el Estado como escritor, mientras la exagerada retractación denunciaba esta práctica evidentemente represiva.

Tres días después de la retractación pública de Padilla, el Congreso presentó las emblemáticas pautas que regirían la política cultural de Cuba a partir de ese momento. En la declaración se alegaba que "El arte es una arma de la Revolución"⁷⁹ (Casal 110) y que, por lo tanto, debía estar al servicio de la misma. Alejándose del "diversionismo ideológico" del que pecaban muchos "falsos intelectuales," "decadentes," "esnobs," "extravagantes," el arte revolucionario recogería el espíritu de la Revolución, se acercaría a las masas y crearía sobre "la base del rigor ideológico y la alta calificación técnica" (Casal 111). Esta combinación en el arte revolucionario de técnica e ideología, terminaría privilegiando la complicidad ideológica entre intelectuales, artistas y el Estado, en detrimento, según muchos, de la libertad de creación y de la calidad. Desde entonces, y con el Caso Padilla como precedente, todo aquello—obras, intelectuales, activistas—que pudiese ser definido fuera de la base de rigor ideológico articulada por la

A aquel hombre le pidieron su tiempo
para que lo juntara al tiempo de la Historia.
Le pidieron las manos,
porque para una época difícil
nada hay mejor que un par de buenas manos.
.....

Le explicaron después
que toda esta donación resultaría inútil
sin entregar la lengua,
porque en tiempos difíciles
nada es tan útil para atajar el odio o la mentira.
Y finalmente le rogaron
que, por favor, echase a andar,
porque en tiempos difíciles esta es, sin duda, la prueba decisiva. (1-5; 26-34)

⁷⁹ Las referencias a las declaraciones del Congreso de Educación y Cultura de 1971 de aquí en adelante provienen del fragmento publicado en el libro de Lourdes Casal sobre el Caso Padilla antes mencionado.

institucionalidad estatal quedaría fuera de la construcción de la verdad revolucionaria y, por ende, vulnerable al ostracismo, la persecución, el encarcelamiento.

En las palabras de clausura, Castro volvió a enfatizar esta imposibilidad de coexistencia de una diversidad estética y la Revolución, como se puede ver a continuación:

Para nosotros, un pueblo revolucionario en un proceso revolucionario, *valoramos las creaciones culturales y artísticas en función de la utilidad para el pueblo*, en función de lo que aporten al hombre, en función de lo que aporten a la reivindicación del hombre, a la liberación del hombre, a la felicidad del hombre.

Nuestra valoración es política. No puede haber valor estético sin contenido humano. No puede haber valor estético contra la justicia, contra el bienestar, contra la liberación, contra la felicidad del hombre. ¡No puede haberlo! (Castro en Casal 119. Mi énfasis)

Esta valoración política del arte conduciría a la Revolución a la defensa de una sola estética útil para promover los valores revolucionarios. La perspectiva del Congreso se convirtió en el *motto* de la institucionalidad cultural en Cuba como lo muestran varios ensayos escritos por Portuondo, principal teórico de esta aproximación al arte en Cuba, - entre 1971-1976, como "Estética y Revolución," "La estética en Cuba" o "Itinerario estético de la Revolución Cubana". En ellos, el crítico arguye que tanto las declaraciones de Fidel en 1961 y 1971, las conclusiones finales del Congreso de 1971 y las ideas sobre el hombre nuevo del Che Guevara son los pilares fundamentales de la estética revolucionaria cubana en defensa del socialismo y la nacionalidad en contra del imperialismo, el colonialismo, el aburguesamiento intelectual y el capitalismo (Portuondo 83-145).

Ahora, la construcción de esta idea de "lo revolucionario" y del hombre nuevo pasó a ser otra de las grandes controversias de la Revolución Cuba. En el segundo aspecto que nos concierne para comprender el "Caso Arenas" la discursividad de la homosexualidad dentro de la ideología revolucionaria es central. Desde los inicios de la Revolución Cubana, la homosexualidad fue duramente perseguida como algo ajeno al proceso revolucionario. En su estudio antropológico e historiográfico sobre el rol de la sexualidad en la construcción del imaginario nacional en Cuba, *Del otro lado del espejo* (2006), Abel Sierra Madero argumenta que si bien el gobierno cubano ha intentado legitimar el humanismo de la ética revolucionaria actual en relación con la temática homosexualidad, existen aspectos de la historiografía de esta ética que no se abordan con la complejidad que requieren: las UMAPS y las declaraciones del antes mencionado Congreso de 1971. Así, argumenta que:

No se hace alusión alguna al diseño y la instrumentación de la <<reconversión homosexual>> que tuvo lugar durante los años sesenta y setenta por parte de las instituciones del Estado. No se alude siquiera a las Unidades Militares de Ayuda a la Producción (UMAP), donde fueron enviados, a partir de 1965, muchísimos homosexuales, religiosos y otros sujetos considerados elementos <<antisociales>>, >>contrarios a la ética y moral revolucionarias>>, y <<lastres entorpecedores>> en el proceso de creación de un *hombre nuevo* y en la construcción del socialismo en que estaba inmerso el país. (197)⁸⁰

Desde los sesenta la homosexualidad se presentó como un anti-valor, heredado de la república y sus prácticas decadentes, una falta a la moral de la que había que deshacerse

⁸⁰ Sierra está respondiendo al texto *Homosexualidad, homosexualismo y ética humanista* de Felipe de J. Pérez Cruz publicado por la Editorial Ciencias Sociales en 1999.

mediante prácticas profilácticas como el duro trabajo agrícola, la disciplina militar, la adoctrinamiento ideológico.⁸¹

El cierre de las UMAPS no significó un cambio en este ambiente de represión a los homosexuales. Al contrario, el discurso que los consideraba una amenaza para la sociedad empezó a manifestarse ya no en campos de trabajo forzado, sino en prácticas sociales concretas en varios espacios. Los homosexuales, y sobre todo intelectuales y educadores, fueron desplazados de muchos cargos públicos como purgas morales que protegían a la sociedad de esta "patología". El Congreso de 1971 le dedica un segmento importante de sus declaraciones finales al tema de la homosexualidad, presentando una postura abiertamente homofóbica en el diseño de la política, de la cultura y de la educación en el país. Al considerarla una "desviación" y una "patología social", se estableció "como principio militante <<rechazar y no admitir en forma alguna estas manifestaciones ni su propagación>>" (Sierra 198). Para prohibir su manifestación, cualquier muestra, o mera sospecha, de homosexualidad fue durante reprimida mediante redadas policiales, detenciones y acusaciones públicas, mientras que la contención de su propagación impulsó campañas nacionales de adoctrinamiento ideológico, purgas morales de cargos públicos, prohibiciones de publicaciones con contenido que pudiese considerarse homosexual, proscripción de la representación de artistas e intelectuales considerados homosexuales en frentes culturales en la isla o en el extranjero,

⁸¹ El tema de las UMAPS continúa siendo un problema en la historiografía cubana. En "Gay and the Cuban Revolution: The Case of Reinaldo Arenas" (2002), Rafael Ocasio resume los debates intelectuales alrededor de la homofobia en Cuba. Aunque el gobierno actual reconoce las UMAPS como un error, niega la continuación de un discurso homofóbico en la ideología revolucionaria. Además, las fechas misma del cierre de las UMAPS y la cifras de personas condenadas al trabajo forzado se mantiene en la oscuridad.

distanciamiento de intelectuales extranjeros que criticaban la situación de los homosexuales en Cuba, entre otras cosas (Ocasio, 78-82; Sierra 196-204). De ahí que Sierra sostenga lo siguiente:

Resulta curioso que en el transcurso de esas décadas [sesentas y setentas], mientras se (re)construía la nación y se diseñaba una sociedad diferente, la homosexualidad se insertó en el debate nacional como un elemento recurrente y contrastante con el *hombre nuevo*, concepto esbozado por Ernesto Che Guevara en 1965 y que fue el soporte simbólico-discursivo para establecer la nueva ciudadanía revolucionaria. El *hombre nuevo* pasa a ser el referente cultural autóctono y el ideal imaginario de la masculinidad nacional en esta etapa de efervescencia y necesidades históricas aplazadas durante mucho tiempo. (200)

La nueva ciudadanía revolucionaria aisló a la población homosexual, privándola de gran parte de sus derechos políticos, civiles y sociales. La imperiosa necesidad de reeducarlos, reubicarlos, aislarlos desató una cacería de brujas que confirmaba la homofobia latente en el discurso de lo nacional-revolucionario en Cuba.⁸²

Este problema vuelve en 1980 cuando alrededor de 10 000 personas pidieron asilo en la Embajada de Perú en Cuba denunciando las medidas represivas en la isla. Castro decidió que todo aquel que quisiera salir de la isla podía hacerlo por el puerto de Mariel, que se mantuvo abierto entre el 15 de abril al 31 de octubre de aquel año. En un discurso, el 1 de mayo de 1980, Castro aseguraba que la mayor parte de la disidencia en Cuba que salía por Mariel la conformaban el lumpen proletariado, una masa sin conciencia de clase, compuesta por "antisociales", "delincuentes", "maleantes", incapaces del sentir

⁸² Sierra-Madero habla también del uso del criterio estético en la represión de homosexuales en Cuba que llevo al Estado a equiparar la homosexualidad y la estética asumida por el movimiento *hippie* de finales de los años sesenta, ampliando este "otro" revolucionario en Cuba: "La homosexualidad, las sandalias, el pelo largo, los jeans, el rock and roll, The Beatles, fueron situados en una otredad impropia a la nación y considerados por algunos funcionarios de la ortodoxia revolucionarias de entonces, como símbolos o expresiones de diversionismo ideológico" (201).

revolucionario. De ahí que en su discurso del 1 de mayo de 1980 afirmara: "Quien no tenga genes revolucionarios, quien no tenga sangre revolucionaria, quien no tenga una mente que se adapte a la idea de una revolución, quien no tenga un corazón que se adapte al esfuerzo y al heroísmo de una revolución, no lo necesitamos en nuestro país y son en definitiva una parte insignificante del pueblo" (Castro, "Discurso 1 de mayo, 1980"). Con estas palabras, se reitre la idea de un "nosotros" y el "otro" insignificante para la Cuba revolucionaria. En los seis meses en los que el puerto de Mariel estuvo abierto aproximadamente 125 000 cubanos llegaron a Estados Unidos en el éxodo más grande de cubanos en el siglo XX. Hasta el día de hoy, los llamados marielitos siguen peleando un lugar digno en la sociedad norteamericana, ante el estigma, impulsado por el propio Castro, de que los que decidían salir de Cuba eran los antisociales de más baja calaña: prostitutas, criminales, enfermos mentales y homosexuales. El éxodo de Mariel confirmó una vez más la homofobia inherente en la ideología revolucionaria que, todavía en los años ochenta, seguía sin reconocer la homosexualidad como un elemento capaz de componer el cuerpo revolucionario.⁸³

Es interesante notar que en las "Palabras a los intelectuales" en el epígrafe a esta sección Castro habla de la supresión de los derechos a todo aquel intelectual o artista que esté "contra" la Revolución en lugar de "dentro" de la Revolución. Como hemos visto, en

⁸³ Ocasio menciona como la salida del documental *Conducta impropia* de Néstor Almendros y Orlando Jiménez en 1984, en el que varios exiliados de Mariel en Miami ofrecen testimonio de la vida en Cuba, finalmente reabrió el debate sobre los constantes acosos, arrestos y encierros en instituciones de rehabilitación que sufría la población homosexual en Cuba. El documental fue atacado por las facciones pro-Castro que insistían en la transformación de la ideología revolucionaria en los últimos años, visión desafiada por los testimonios de los, en ese entonces, recientes exiliados ("Gays and the Cuban Revolution" 88-9). Para más información sobre la sexualidad y discriminación en Cuba ver Jafari S. Allen, *¡Venceremos?*.

Cuba “la cultura nacional sigue siendo asumida como un territorio con límites políticos claros, en el que un artista, un escritor o un académico que no concuerde con la forma de gobierno establecida y se le oponga públicamente, desde la isla o desde el exilio, resulta catalogado como intelectual <<no>> cubano <<anticubano>>, es decir, como enemigo” (Rojas, *El estante vacío* 12). Muchos de los intelectuales cubanos que van a engrosar la filas del exilio, entre ellos Arenas, nunca se consideraron a sí mismos ajenos al proceso revolucionario hasta que la revolución expulsó gran parte de sus identidades, de sus estilos de vida y de sus vocaciones del imaginario cultural e institucional que se construía, separándolos así de una nueva ciudadanía emergente, de una subjetividad pública entendida como "la apropiada" para la revolución en marcha.

III. El oscuro color del verano: la circularidad de la historia

*Ya está aquí el color del verano con sus tonos repetitivos y terribles. Los cuerpos desesperados, en medio de la luz, buscando un consuelo. Los cuerpos que se exhiben, retuercen, anhelan y se extienden en medio de un verano sin límites ni esperanzas. El color de un verano que nos difumina y enloquece en un país varado en su propio deterioro, intemperie y locura, donde el infierno se ha concretizado en una eternidad letal y multicolor. Y más allá de esta horrible prisión marina, ¿qué nos aguarda? ¿Y a quién le importa nuestro verano, ni nuestra prisión marina, ni este tiempo que a la vez nos fulmina? Fuera de este verano, ¿qué tenemos? (Reinaldo Arenas, *El color del verano*)*

La cuarta novela de la *pentagonía*, *El color del verano*, es en realidad la última de Arenas en términos cronológicos. En el exilio y enfermo de VIH, el escritor consigue terminarla poco antes de su suicidio en Nueva York el 7 de diciembre de 1990. Sin embargo, la idea de *El color del verano* y algunos pasajes específicos que la componen surgen en Cuba. Al salir de la prisión, Arenas estaba dedicado "a sobrevivir, como hace todo ex presidiario, habitando además en una isla que era una prisión", con la novela en

mente como una forma de hacer que "[su] vida cobrase sentido" (*El color del verano* 259). De ahí que sea esta la novela más abarcadora y compleja acerca de la vida del escritor, de sus visiones políticas, de su contar desesperado en contra de la homofobia y la supresión de la libertad de expresión, de sus opiniones sobre la literatura cubana y sus célebres figuras. Para abarcar todo este universo narrativo, la novela "blends literary parody, sexual farce, autobiographical fiction, vaudeville burlesque, and political satire with the speed of a mad carousel ride" (Salgado, *Reinaldo* 66). Esta superposición de estilos dinamizada por una escritura hilarante y tremendamente barroca resulta en la construcción de una novela "ciclónica", como la llamó Arenas, en donde el vórtice es la fuerza destructiva del carnaval. Este carnaval, no obstante, no es solo la celebración particular sino una dinámica que rebasa su temporalidad para convertirse en la lógica que atrapa a la historia de la isla hasta conducirla a su naufragio. En este sentido, para Arenas, el carnaval no constituye la fuerza transgresora que renueva el mundo al "ponerlo al revés", como sugiere Mikhail Bakhtin en *Rabelais and His World* en 1965, sino una simulación celebratoria comandada por el poder totalitario para ocultar su realidad represiva. Por esta razón, el color del verano, como propone el epígrafe de esta sección es "de tonos repetitivos y terribles" en donde los cuerpos buscan desahuciados salir de esta repetición asfixiante.⁸⁴

⁸⁴ La función del carnaval en Arenas es apocalíptica ya que conduce a la negación de cualquier posibilidad conciliadora. En este sentido, se contrapone a la función negociadora de otras visiones de lo carnavalesco en relación a la cultura nacional como la de Fernando Ortiz estudiada por Arroyo-Martínez en *Travestismo culturales*. En este texto, Arroyo-Martínez explora como el carnaval, como alegoría principal de la escritura, es también el "espacio desde donde se escribe la cubanidad" (181).

En la novela existen dos líneas narrativas que dominan: la historia de la isla bajo el régimen totalitario de Fifo, mientras los personajes usan el sexo de manera frenética como válvula de escape, y la historia de la novela misma, es decir, aquellas instancias metanarrativas en las cuales el escritor revela claves autoreflexivas para su lectura. En ambas Arenas va corporizando un mundo subrepticio que se opone a la homogenización del discurso oficial. De esta forma, a las celebraciones del orden y éxito del gobierno revolucionario, Arenas contrapone una realidad explosiva que fluye entre los episodios en que los personajes, en su mayoría, "locas de atar", "bugarrones" o gays en el closet, aparecen dominados por un estado de psicosis al querer liberarse y a la vez sobrevivir en el régimen totalitario de Fifo. Asimismo, la estética del realismo socialista y la novela documental impulsada por el gobierno cubano es constantemente desafiada en el texto por una estética carnavalesca, barroca y autoreflexiva. La naturaleza dialógica de la parodia, entre otros elementos, en *El color del verano*, hacen que Arenas consiga debilitar la seriedad y el significado unívoco de la novela documental (Soto 87), mientras una estrategia de *mise-en-abyme* consigue hacer aparecer todo aquello que la narrativa del realismo socialista expulsa de su dominio. De toda esta complejidad tanto estética como temática de *El color del verano*, me interesa aislar los pasajes que van elaborando los diferentes espacios carcelarios en la novela. En algunos momentos, esta elaboración reside en el contenido narrativo, en otras es una reflexión metanarrativa la que va descifrando cómo el autor compone finalmente la prisión-laberinto de la historia cubana.

En términos temáticos la novela ilustra la sensación claustrofóbica de vivir bajo un gobierno tiránico, evidente no solo en el constante riesgo de ser encarcelado o

eliminado de acuerdo a los caprichos de Fifo, sino también en las dinámicas de vida de los sujetos obligados a multiplicarse, a enmascararse, a seguir un juego de revelaciones—al estilo de acusaciones, denuncias y confesiones—y ocultamientos. Vivir bajo la dictadura de Fifo es vivir dos o tres vidas, por lo menos. La isla constituye una prisión perfecta, rodeada de un mar lleno de tiburones liderados por Tiburón Sangriento y entrenados para matar a quien intente escapar. De igual manera, su perfección radica en la cantidad de policía secreta al servicio de Fifo y en el estado de paranoia absoluta que lleva a los personajes a sobrevivir delatándose uno al otro. Esta dinámica interna muestra, nos dice el narrador, "la vileza del sistema que hacía que los mismos miembros de la familia se vigilaran y que escrutaba hasta en las fotos de su infancia" (118). Por esta razón, la construcción de la voz narrativa es el primer indicio de la subjetividad que resulta del totalitarismo. La pregunta pertinente es, ¿quién narra *El color del verano*? ¿Quién es el escritor que repetidamente inicia la escritura de la novela que leemos? En ciertos momentos, sabemos que la escribe Reinaldo, pero Reinaldo es a la vez tres personas que componen un texto polifónico. El narrador que visita a su madre en Holguín se lo confiesa:

No soy una persona, sino dos y tres a la vez. Para ti [la madre] sigo siendo Gabriel, para aquellos que leen lo que escribo y que casi nunca puedo publicar soy Reinaldo, para el resto de mis amigos, con los cuales me escapo para ser yo totalmente, soy la Tétrica Mofeta. Tú tienes un escoba, yo no tengo más que la desesperación. ¡Entiéndeme! ¡Acéptame como soy! Casi todo lo he sacrificado por ti. Perdóname por ser eventualmente la Tétrica Mofeta y correr detrás de un hombre, o de miles. (115)

La desesperación lleva al narrador a desdoblarse, a desafiar la estabilidad totalitaria, mostrando la simulación constante de los sujetos. Como sostiene Soto, "[i]n addition to

creating an internal dialogism that enriches the resonances of characterization, the splitting of characters underscores the dishonesty and fear present within the totalitarian state in which individuals must fragment themselves in to multiplicity of selves, each fulfilling and meeting different social functions" (68-9). Arenas articula en la creación de sus tres personajes-narrador niveles de represión que tiene que vivir; por un lado, vuelve aquella relación compleja con la madre que lo obliga a crear a Gabriel para esconder su homosexualidad; por otro, tiene a Reinaldo para liberarse a través de la escritura; y a la Tétrica Mofeta para vivir en plenitud su sexualidad.

Al igual que Gabriel/Reinaldo/La Tétrica Mofeta, el resto de los personajes constituyen máscaras cambiantes al servicio del dictador y de sus propios deseos de liberación. El mismo Fifo, nos dirá el narrador, no puede escapar a la tragedia de la dualidad que vive entre el meneo y la solemnidad (422).⁸⁵ La inhibición del deseo que genera la máscara, es para Arenas, la lógica represiva del sistema, de ahí que en el segmento de la novela "Nuevos pensamientos de Pascal o pensamientos desde el infierno" sugiera que "un hombre machista tiene un concepto tan elevado de la masculinidad que su mayor placer sería que otro hombre le diera por el culo. De esas inhibiciones surgen las leyes represivas, el comunismo, la moral cristiana y las costumbres burguesas" (195). La caracterización de Arenas del machismo como discurso

⁸⁵ Esto aparece en la caracterización de Fifo en el pasaje "La dualidad de Fifo" donde Arenas sugiere que "en su corazoncito [en el de Fifo] latían tres inquietudes, las llamadas del culo o mariconas, las llamadas del falo o bugarronas y las llamadas de los cojones (o mujeriegas), que le despertaban el deseo de querer preñar a todas las hembras y dejar así constancia humana de su tránsito por este valle de lágrimas" (425). Fifo es víctima también del deseo insanciable, "Nada lo satisfacía, nada lo colmaba" (425).

opresor que obliga a los personajes a inhibir su propio deseo es, en este sentido, un prototipo que se repite varias instancias legales, sociales, políticas y morales.

Esta represión articulada en la caracterización de sujetos múltiples es complementada por el epítome de la represión en la isla caracterizado en el carnaval en la novela. ¿Cuándo empieza el carnaval en *El color del verano*? ¿Qué lo caracteriza, cuál es la fuerza que rige la festividad? Aunque la inauguración del carnaval oficial se mantiene en suspenso y la novela es solo la narración de su deliriosa antesala, esta antesala es carnalesca, como vemos en el siguiente fragmento: "no hay más que cuerpos que se retuercen, se enlazan y engarzan en medio de un carnaval sin sombras, donde cada cual se ajusta la máscara que más le conviene y la traición y el meneo forman parte de la trama oficial y de nuestra tradición fundamental (410). El carnaval adquiere así una dimensión existencial como dinámica que domina la historia cubana. Como se mencionó antes, este carnaval carece de la desjerarquización y renovación que estudia Bakhtin. Para el crítico ruso, "while carnival lasts, there is no other life outside it. During carnival time life is subject only to its laws, that is, the laws of its own freedom. It has a universal spirit; it is a special condition of the entire world, of the world's revival and renewal, in which all take part. Such is the essence of carnival, vividly felt by all its participants" (7). Lo que en el carnaval de Bakhtin es vitalidad, universalidad y renovación en Arenas es supresión de la vida, jerarquía y repetición tortuosa, aun si en el estilo los elementos carnalescos son similares.

En la novela de Arenas abundan elementos como la parodia, la risa, la máscara, la hipérbole, el espectáculo; sin embargo, el carnaval de *El color del verano* está

perfectamente orquestado por el dictador y, en este sentido, no puede ser liberador. El narrador nos dice que "toda la policía secreta vigilaría el rumbo ideológico del carnaval" (85), convirtiéndolo en un despliegue de la violencia represiva. Aunque en ciertos pasajes hay cierta disidencia que se le escapa a Fifo—como los "roedores" que a lo largo de la novela van carcomiendo la plataforma de la isla—en su voz está el poder de aniquilarla, de intimidarla o de prohibirla. El frenesí carnavalesco de los personajes, desesperados por "ser" dentro de un sistema de regulaciones, vigilancia y violencia, se asemeja más al carnaval del Romanticismo explicado por Bakhtin. En este espectáculo aparecen como elementos el miedo, la acepción maléfica de la risa y la enajenación. La máscara no transforma, sino que engaña, esconde y genera desconfianza. De ahí que este mundo grotesco sea "a terrifying world, alien to man. All that is ordinary, commonplace, belonging to everyday life, and recognized by all suddenly becomes meaningless, dubious and hostile. Our own world becomes an alien world." (Bakhtin 38-9). El carnaval de Fifo es una mezcla de espectáculo pavoroso de violencia, como en el pasaje de "La confesión de H. Puntilla", y de intimidación, como en la exposición del "Jardín de computadoras" que controlan el orden revolucionario a través del procesamiento de las delaciones porque "[n]o había nadie en aquella multitud delatora que no fuese delatado. Todos robaban, conspiraban, mentían; todos se habían cagado en la madre de Fifo. Todos eran roedores" (414). El carnaval se convierte entonces en un gran acto de repudio como una celebración de la violencia del sistema, sus prácticas y agentes destructores. Fifo, nos dirá Arenas en su caracterización de la locura, es la locura grotesca (93) que viaja en un globo gigantesco para inaugurar el carnaval. La inauguración siempre suspendida no es

necesaria en un sistema que despliega espectáculos que van desde una crucipinguificación, una conferencia onírico-teológicas-político-filosófico-satírica, un descomunal acoplamiento, un sobrevuelo de la isla y sus maravillas durante el cual Fifo manda a destruir lugares históricos para construir más de sus caprichos. El carnaval ya ha comenzado, ha estado siempre ahí.

Las instancias metanarrativas llevan la lectura de la novela hacia una reflexión sobre la historia en la cual Arenas nos muestra que este carnaval no es una etapa sino la apoteosis de lo siniestro que comanda la historia cubana. En varios pasajes, el escritor bosqueja a detalle el plan de construir una metáfora de la historia de Cuba. En el prólogo, nos dice que *El color del verano* es un "retrato grotesco y satírico [...] de una tiranía envejecida y del tirano" (262). Sin embargo, agrega que Fidel Castro es solo la culminación, la suma típica de la peor tradición cubana que ha ido acumulando males, envidias, ambiciones y abusos desde antes, como lo podemos notar a continuación:

Como colonia española, nunca nos liberamos de los españoles: tuvieron que intervenir los norteamericanos y pasamos desde luego a ser colonia norteamericana; después, intentando liberarnos de una dictadura convencional y de corte colonial, pasamos a ser colonia soviética. Ahora que la Unión Soviética está al parecer en vías de extinción, no se sabe qué nuevo espanto nos aguarda, pero indudablemente lo que colectivamente nos merecemos es lo peor. (261)

La idea de lo siniestro como una fatalidad histórica explicada de forma directa en el prólogo, se elabora en otros segmentos metanarrativos de la novela en los que el autor ahonda en la composición del relato.

Las secciones tituladas "La historia" construyen una anáfora de elementos—siempre empiezan con "Esta es la historia de una isla..."—que componen una visión trágica del devenir isleño. En la primera, el narrador/autor nos dice: "Esta es la historia de

una isla dominada por un tirano absoluto llamado Fifo" y habitada por seres obligados a vivir al menos dos vidas. La isla está sometida a "un verano infinito, a una tiranía infinita y a la estampida unánime de sus habitantes, quienes mientras aplauden las maravillas de la isla sólo piensan en cómo poder abandonarla. Ésta es la historia de una isla que mientras aparentemente se cubre con los oropeles de la retórica oficial, por dentro se desgarran y confía en la explosión final" (177). La isla, nos dirá más adelante, desterró a sus mejores héroes para después convertirlos en estatuas, en meros simulacros, representantes de una ética vacía.

Arenas relaciona el devenir histórico con una tradición cultural nefasta representada en la repetición de formas, de discursos, de represiones de las que no parece haber salida. En este sentido, la isla se encuentra cautiva en una forma de hacer y de ser, como vemos en el siguiente pasaje:

Ésta es la historia de una isla atrapada en una tradición siniestra, víctima de todas las calamidades políticas, de todos los chantajes, de todos los sobornos, de todos los discursos grandilocuentes, de las falsas promesas y del hambre sin tregua. [...] Ésta es la historia de un pueblo que tuvo que aprender a mentir para sobrevivir, un pueblo que tuvo que aprender a humillarse y a traicionarse y a traicionar para sobrevivir [...] Ésta es la historia de una isla convertida primero en inmensa plantación colonial, luego en prostíbulo mundial y ahora en unánime prisión perfecta. (176)

La conexión entre la colonia y la plantación ya había sido elaborada por Arenas en su libro de poemas *El central*. Sin embargo, en *El color del verano* la continuidad de esta tradición en la imagen de lo carcelario aparece como parte de este continuum represivo. La conexión entre la esclavitud y la prisión, como veremos más adelante en detalle, ya estaba presente en la literatura cubana en el texto de José Martí, *El presidio político en Cuba* (1875). Lo que destaca en la construcción de *El color del verano* es cómo esta

prisión es una dinámica que se apropia de la vida cotidiana en la isla y, sobre todo, se vuelve el imaginario desde el cual parte la reflexión sobre la historia cubana.

Cuba es para Arenas una isla que "salía de una guerra para entrar en otra aún más prolongada, que salía de una dictadura para caer en otra aún más cruel, que salía de un campo de guerra para entrar en un campo de concentración" (455). Las prácticas represivas, la opresión de su espacialidad, la violencia de sus sistemas no han cesado, sino que se han perfeccionado. La imagen carcelaria que Arenas construye en la cuarta novela de la *pentagonía* ya no es solo la isla-cárcel, el espacio cerrado por "el mar por todas partes" que elaboró Piñera en su poema "La isla en peso", sino una prisión laberíntica, en la que su totalidad no es perceptible solo en el borde que la confina (el mar) sino en los senderos sin escapatoria que construye—las intrigas, las traiciones, la paranoia, la vigilancia, la ley como capricho, etc. Salgado sostiene que "[i]n Arenas's imagination, both Cuba and the world become a labyrinthine, abysmal prison within a prison that can be escaped only through fantasy, death, or orgasm" (*Reinaldo* 67). Sin embargo, tanto la fantasía—representada en la insistente escritura, en los cuadros y en los disfraces de Clara—como el orgasmo que proviene de aquel sexo frenético que los personajes buscan sin cesar y la muerte—casi siempre violenta y nunca voluntaria—parecen más que una liberación se representan como manifestaciones de desesperación colectiva. En esta prisión abismal, el carnaval cotidiano permite que los personajes transgredan ciertas normas de una sociedad totalitaria y homofóbica; sin embargo, en la transgresión no reside la posibilidad de liberarse.

Aquí el aspecto "ciclónico" de la novela cobra mayor significado, especialmente en el desenlace. En el último pasaje titulado "La historia", Arenas culmina su reflexión metanarrativa sobre el relato, y nos dice:

De manera que sus habitantes, no pudiendo soportar aquella isla pero tampoco el vivir fuera de ella, decidieron arrancar la isla de su sitio y salir libres y a la deriva en busca de otros mares donde poder carenar y formar un gobierno independiente [...] Cada cual proponía algo distinto. Cada cual quería, en fin, gobernar la isla a su manera [...] Finalmente, aquel pataleo con el que todos se manifestaban se hizo tan poderoso que la isla, que carecía de plataforma, se hundió en el mar entre un fragor de gritos de protesta, de insultos, de maldiciones, de glugluteos y de ahogados susurros. (455)

El vórtice del carnaval es la desesperación colectiva, el "pataleo" delirante sobre una plataforma que ya ha sido roída, las patadas de quien ya ha sido ahogado. En esta situación, Arenas evalúa las consecuencias de una represión de quinientos años, que ha calado hondo en el modo de ser y hacer las cosas. En este ímpetu liberador, cada cual tiene una visión de lo que se debe hacer, nadie está pensando en el futuro colectivo, en el destino de esta isla que finalmente va a ser conducida al naufragio y a la muerte.

En esta situación apocalíptica, al narrador no le queda más que levantar una plegaria que asocia la situación de encierro con una "manera de ser" insuperable, de la que solo es posible escapar en una muerte definitiva:

Seremos ese montón de huesos abandonados pudriéndose al sol en un yerbazal. Un montón de huesos calcinados por el tedio y la certeza sin concesiones de que no hay escapatorias. Porque es imposible escapar al color del verano; porque ese color, esa tristeza, esa fuga petrificada, esa tragedia centelleante—ese conocimiento—somos nosotros mismos. [...] Que el próximo verano yo no exista. Déjame ser tan sólo ese montón de huesos abandonados en un yerbazal que el sol calcina. (411)

El interlocutor parece ser alguna divinidad macabra y los sujetos, sus víctimas. De ahí que la muerte sea preferible, según el narrador, a aquel verano infinito, a esa una agonía

"sin escapatorias". De esta suerte, parece que la historia se encuentra suspendida en una parte de una trayectoria ya definida. Esta imagen adquiere mayor sentido cuando se relaciona con otros pasajes que aluden al subtítulo de la novela: "o nuevo 'Jardín de las Delicias'". El subtítulo apunta a la pintura de El Bosco (un tríptico igual al que pinta Clara en la novela—que lleva el título de "El color del verano"). En esta asociación, Arenas conecta la pérdida del edén con la historia de Cuba y con la representación de la isla en su novela. La realidad festiva no es más que el preámbulo para la apocalipsis final que se avecina tanto el cuadro de El Bosco, como en la pintura de Clara y en la novela que escribe Reinaldo.

Sin embargo, el rol de la escritura en el texto y, sobre todo, de la experiencia estética alumbran un espacio de autenticidad liberadora desde el cual es posible construir otra visión de la historia. El acto final, en el que Reinaldo se lanza al mar con botellas que protegen la novela del naufragio asumiendo su destino mortal, presenta una percepción de la literatura como acto liberador. Frente a la idiosincrasia siniestra, para el narrador/escritor "tocar aquellas páginas" es "tocar una autenticidad que el mundo le negaba" (124). Este pasaje no puede no ser extrapolado a la escritura insistente de Arenas en vida; frente al color del verano de la familia tiránica, de la homofobia, de la dictadura, del exilio—que como vemos en las cartas que Arenas incluye en la novela es otro tipo de ostracismo—Arenas continúa escribiendo esta "metáfora" de la realidad cubana. Vuelve así el escritor rebelde en búsqueda de una autenticidad que redima a la colectividad reprimida regresándoles una libertad perdida. Esta visión de la escritura, de la *poiesis* como práctica libre, desinteresada y movilizadora, es evidente en el pasaje en el que

Piñera lee sus poemas efímeros. Mientras los personajes escuchaban la lectura de Piñera, "[l]a poesía los había devuelto a otra región, una región que ya casi no existía en ningún sitio, menos allí, en aquella isla condenada y a la merced de las locuras de Fifo" (142). A diferencia del frenesí amargo de otros momentos de la novela, en la lectura de Piñera los personajes encuentran la extensión de un campo de visibilidad⁸⁶—lo que Rancière considera un aspecto central de la política de la literatura. Mientras leen, el éxtasis colectivo es evidente porque lo que ven es descrito así:

Vieron en fin, el país y el contrapaís. Porque cada país, como todas las cosas de este mundo, tiene su contrario: y lo contrario a un país es su contrapaís, las fuerzas oscuras que tratan de que solo perdure la superficialidad y el horror, y de que todo lo noble, hermoso, valiente, vital (el verdadero país) desaparezca. El contrapaís (de alguna forma lo revelaba el poema) es la ramplonería monopolítica y rígida; el país es lo diverso, luminoso, misterioso y festivo. Y en esta revelación, más las imágenes de todo lo bello que habían contemplado, los invistió de una identidad y una fe. Y comprendieron que no estaban solos, pues por encima de

⁸⁶ Esta visión de la escritura como una apertura del campo de visibilidad aparece en varios pasajes de la obra de Arenas. Como por ejemplo, en los siguientes versos del poema "The Parade Ends":

Paredes, árboles, calles,
catedrales, rostros y playas,
celdas, mini celdas,
grandes celdas,
noche estrellada, pies
desnudos, pinares, nubes,
centenares, miles,
un millón de cotorras
taburetes y una enredadera.

Todo acude, todo llega, todos vienen.
Los muros se ensanchan, el techo desaparece y, naturalmente, flotas,
flotas, flotas arrancado, arrastrado,
elevado,
llevado, transportado, eternizado,
salvado, en aras, y,
por esa minúscula y constante cadencia,
por esa música,
por ese ta ta incesante.

tanto horror –incluyendo el que ellos mismo exhalaban– una tradición hecha de belleza y de rebeldía, un país, los amparaba. (144)

La tradición hecha de belleza y rebeldía es la última "tabla de salvación" que, al igual que el sexo libre, constituye un acto de venganza contra el "horror" y la "superficialidad" de aquel color del verano de la opresión.

IV. La disonancia liberadora: *El asalto* y el colapso del laberinto carcelario de Arenas

Nosotros conseguimos para el mundo lo que ningún filósofo, sabio o humanista ha podido hallar. Hemos conseguido la armonía, el equilibrio universal. Sí, universal pues pronto el universo será solo un mismo murmullo que sube y baja o se apaga dentro de un tiempo y un espacio reglamentados; una misma respiración que asciende o cesa de acuerdo a un control y a un plan inexpugnables.
(Reinaldo Arenas, *El asalto*)

A diferencia de otras novelas de Arenas, en *El asalto* los intersticios por los cuales los personajes logran desenvolverse libremente—breves huidas, la escritura, los escondites o el mar—desaparecen por completo. En la última novela de la *pentagonía*, nos encontramos frente a una distopía carcelaria en la cual la libertad es imposible frente a la excesiva vigilancia, la disciplina, la deshumanización de los sujetos, el establecimiento de rutinas de control y la implementación de un sistema de castigos inexpugnable bajo el gobierno del Reprimero. A pesar de esta realidad, aparentemente cerrada, el final de la novela atisba una pizca de esperanza cuando el narrador, un personaje misántropo, miembro de la Contrasusurración (especie de contrainsurgencia), consigue provocar el desplome de este sistema al matar al Reprimero, quien resulta ser su madre, durante las celebraciones del Gran Aniversario de su surgimiento. En mi lectura de *El asalto* quisiera enfatizar cómo esta creación narrativa de una sociedad futura atroz apunta a la supresión de las libertades civiles y el establecimiento de un régimen totalitario en Cuba; pero, a la vez, constituye un llamado de atención a represiones sociales funcionales a las formas de

control totalitario. En el caso de *El asalto* el totalitarismo encuentra su indicio en la familia tiránica, representada en la figura de la madre castradora como sujeción primera. De ahí que para destruir al Reprimero el narrador luche contra su madre, una fuerza que lo atrae a convertirse en ella, otro dictador más, otro opresor de la libertad. Arenas se vuelve a enfrentar a esta forma de cárcel que ya había elaborado en *Celestino antes del alba* con la finalidad de encontrar el último residuo posible para la liberación que cierra la *pentagonía*.

Mientras que en *El color del verano* el escritor privilegia una estética carnavalesca para ilustrar el "carnaval" político que la isla ha vivido históricamente, en *El asalto* la narrativa se construye como un reordenamiento oscuro de la realidad, un mundo orwelliano donde personajes kafkianos,⁸⁷ seres transmutados que ya no tienen manos sino garras, se desenvuelven. Una narrativa lineal en primera persona que progresa desde que el personaje manifiesta su deseo de encontrar a su madre en las primeras páginas hasta que la encuentra y la mata en el desenlace se contrapone a la fluidez, a la composición ciclónica e irreverente con las normas de la novela documental de *El color del verano*. Asimismo, las anteriores viñetas, aforismos, trabalenguas, cartas y conferencias son en *El asalto* capítulos que llevan por nombre fragmentos de otras obras literarias, filosóficas, históricas, políticas—incluso obras de Arenas⁸⁸—como desechos de un mundo cultural que ha sido abolido. En el tratamiento narrativo de la realidad ficcional de la última novela de

⁸⁷ Como Gregorio Samsa en *La metamorfosis*, los personajes de *El asalto* han padecido una transmutación física. Sin embargo, la relación más fuerte de la novela de Arenas con la obra de Kafka apunta a una visión similar de la ley, elaborada por Kafka en textos como "La colonia penal" o *El proceso*. Los personajes de *El asalto* padecen una tortura constante frente a una ley impía e inaccesible para ellos.

⁸⁸ El capítulo XVIII se titula "Prólogo y epílogo" y en el índice lo atribuye a *El palacio de las blanquísimas mofetas*.

la *pentagonía*, Arenas nos muestra que en cualquier sociedad totalitaria el mundo se convierte en una prisión por la manera en la que se produce el espacio pero, ante todo, por la reducción del ser humano a su mínima expresión vital: su supervivencia en detrimento de cualquier otro tipo de manifestación humana.

Empecemos por el primer aspecto. En *El asalto* el espacio es sombrío, rigurosamente organizado, jerárquico y cerrado. En este sentido, simula una gran prisión compuesta por parcelas que, como nos irá dibujando el narrador, están definidas por líneas que elaboran redes impuestas sobre el espacio natural: "los callejones como todos los de las Postprimerías forman unos rectángulos estrechos que separan a una agencia de la contrasusurración de la otra, a una cárcel de la otra, a un polifamiliar de otro; cada diez bloques, un noparque con sus consabidos nobancos garfios y sus celdas ambulantes" (65). Este plano organizativo de las parcelas destaca por un tratamiento analítico del espacio en el que se privilegian las divisiones rigurosas y exactas. Como sugiere Foucault, estas divisiones facilitan la disciplina ya que se trata "de establecer las presencias y las ausencias, de saber dónde y cómo encontrar a los individuos, instaurar las comunicaciones útiles, interrumpir las que no lo son, poder en cada instante vigilar la conducta de cada cual, apreciarla, sancionarla, medir las cualidades o los méritos" (*Vigilar y castigar* 146-7). La búsqueda de la madre alienta al narrador a circular por los polifamiliares, las grandes cárceles de la Patria, el gran Salón de las Retracciones y los

campos de rehabilitación gloriosa⁸⁹ mostrando al lector la totalidad del espacio físico que compone del universo del Reprimero.

Este exceso de divisiones son esenciales para el control disciplinario de los cuerpos debido a que facilita la permanente visibilidad, el monitoreo y la homogenización de las trayectorias de circulación. Ir de un lugar a otro requiere permisos o cargos de privilegio ya que a cada sujeto le corresponde un sitio específico y una rutina que es constantemente monitoreada e ineludible. De igual forma, cualquier concepción de espacio natural, privado o no controlado desaparece por completo. Lo que encontramos en *El asalto* son noparques con celdas ambulantes y nobancas—asientos con garfios, que atrapan a cualquier ocioso que por ahí ose descansar. En este sentido, el espacio confina al tiempo, lo compartimenta de acuerdo a su lógica funcional. Por ejemplo, en los polifamiliares, lugares en los que habita la mayor parte de la población, recuerda el narrador que: "tenía un lugar exacto, como todo el mundo. Como yo soy solo me toca un metro y pico de suelo, es decir la extensión de mi cuerpo y el ancho del mismo con los brazos recogidos" (9). El espacio habitacional se reduce al cuerpo retraído, siendo el lugar donde los individuos van únicamente a descansar. Este último aspecto constituye el elemento más feroz de la disciplina de los cuerpos en relación al espacio ya que los priva de cualquier capacidad de movilidad, de intimidad y de privacidad. Los cuerpos, en *El asalto*, son despojados así de todo indicio de humanidad.⁹⁰

⁸⁹ El Salón de las Retracciones y el Campo de Rehabilitación General son referencias puntuales a la historia cubana. Específicamente, al Caso Padilla y a las UMAPs.

⁹⁰ En *The Human Condition*, Hannah Arendt habla de la importancia del espacio interior para la vitalidad humana. Las paredes que construyen el espacio interior forman una capa de protección que permite el restablecimiento de la vitalidad frente al espacio exterior que se percibe como inseguro. También, el

Esto nos conduce al segundo aspecto: la reducción del ser humano a su mínima expresión, una supervivencia robotizada. Así como el espacio se construye privilegiando el control, la vida cotidiana se encuentra comandada por un plan en el que la rutina es ineludible: hay una hora para despertarse, una hora para dormirse, un tiempo específico para procrear, una hora para el meneo, una hora para cantar. De esta suerte, en *El asalto* encontramos la creación de un ritmo que, como define Lefebvre, constituye una interacción entre un tiempo, un espacio y un gasto de energía que tiene una consecuencia práctica en la vida de los individuos o los grupos (*Rhythmanalysis* 15). El ritmo en la novela es mecánico, repetitivo y en clara oposición a la sociabilidad. Al inicio de cada día el "himno matutinalreprimero que exalta, desde luego, al Reprimerísimo o Reprimero [les] ordena levantarse para ir a las factorías o las plantaciones" (17). Después del himno, los personajes son conducidos de sus "garfas" en "guaguas" que los llevan a su lugar de trabajo. Trabajar es la actividad sagrada de una masa robotizada en beneficio de la mancomunidad. En un pasaje en el que el narrador relata el trabajo en una de las primerías, encargadas de rehacer pancartas, insignias y carteles con desperdicios de otras y una mezcla de sangre y excremento, es posible entrever la minuciosidad de esta disciplina de los cuerpos, así como también el estilo grotesco que Arenas le da a la escena:

Voy pasando revista, observando la gran manada. Ahora se inclinan y agarran, mastican y escupen en el gran saco. Mientras no mastican, es decir, cuando se inclinan, todo está perfectamente orquestrado, la inmensa manada suelta un Viva el Reprimerísimo, y al instante comienzan a rumiar. Silencio; ahora están

espacio privado era originalmente concebido como el límite de la ley. Así, permiten que el ser humano viva plenamente sin las imposiciones del exterior (56-64). En *El asalto* este elemento se radicaliza de tal suerte que los personajes no gozan de ningún tipo de vitalidad y su vida está completamente mecanizada y contralada por lo legal.

masticando y expulsando en el gran saco. El Viva, grito de forma unánime, pues ahora se están inclinando y recogen los desperdicios. (32)

En todos los procesos en los que aparece la masa de habitantes Arenas enfatiza la uniformidad en el ritmo como "el baile más grande y tétrico, más uniforme y perfecto, más prolongado, delirante y bien interpretado que hasta ahora ha bailado el universo" (120). Este baile será ejecutado siguiendo un esquema específico del cual es imposible escapar ya que todo atentado a esta rutina, como veremos más adelante, está sujeto a un sistema de castigos atroz.

El narrador sugiere que estas personas trabajan de esa manera, no porque les guste, sino por su condición de "bestias degeneradas". La degeneración se consigue por la total desindividualización y deshumanización de los sujetos que por un lado son animalizados (como se puede ver en los epítetos de "alimañas" o "bestias" que el narrador usa constantemente, además de las descripciones de sus cuerpos transmutados con garras, hocicos y patas) y, por otro, uniformizados (en sus rutinas, en su uniforme azul, en sus cabezas peladas y relucientes). Sin embargo, el poder que se ejerce sobre los individuos, deshumaniza en niveles más sutiles como el lenguaje y la memoria. En *El asalto*, el lenguaje ha sido completamente reducido como capacidad de expresión, comunicación o protesta (de ahí que el susurro esté prohibido y exista la contrasusurración) y sirve únicamente para adular, para repetir lo que el Reprimero disponga, como lo muestra la siguiente parte del diálogo reglamentado entre dos niños:

Niño Uno: ¡Jiuuuuuu!

Niño Dos: ¡Jiaaaaaaa!

Niño Uno: ¡Jiuuuuuuuuuuu!

Niño Dos: ¡Jiaaaaaaaaaaaaaaaaaa!

Niño Uno: ¡Reprimero va!

Niño Dos: ¡Va va va! (96)

Esta muestra hiperbólica de la reducción del lenguaje será uno de los puntos más representativos de la distopia areniana. En *El asalto* los individuos dominan entre veinte o treinta palabras. Las articulaciones que logran pronunciar no pueden salirse de un sistema de sentido permitido. Incluso, las palabras contienen un significado unívoco que no puede ser modificado, significado que viene dado por una combinación de palabras. De ahí que la comida sea "caldonutridor" para que no puedan protestarla, la noche sea abolida en la "nonoche" para evitar cualquier interpretación "decadente" o "negativa," haciendo la celebración de su claridad obligatoria.⁹¹ En el universo del Reprimero está prohibido el uso de la primera persona, como lo muestra el castigo a una mujer que dice "Tengo frío". Este acto "la ratifica como agente del enemigo, como diversionista confusionista [...] individualista con ideas propias sobre la temperatura y sobre su persona, que comete además la arrogancia bárbara de confesarlo públicamente" (62). Estas desviaciones son duramente castigadas por la ley indeleble del Reprimero que no tolera libertad en la palabra.

La severidad de la deshumanización en el control del lenguaje se reproduce también en la censura de la memoria, otro aspecto suprimido en esta distopía. El narrador nos dice que: "La memoria es diversionista y pena exige. Pena máxima" (20). Esta prohibición tiene consecuencias concretas en la sociabilidad. En el mundo de *El asalto*

⁹¹ Roberto Valero sugiere que Arenas consigue con estas innovaciones lingüísticas apuntar al uso obligatorio del lenguaje positivo en Cuba y en las dictaduras en general: "Como en cualquier dictadura el lenguaje que debe usarse es positivo, alentador, de modo tal que se han eliminado las palabras que sugieren debilidad, enfermedad (los que se enferman van presos), negativismo... Como en Cuba, las metas siempre se cumplen, todos quieren trabajar más y voluntariamente" (184).

nadie tiene nombre y "todas las orientaciones ayudan a que el otro sea igual al otro para no poder recordar a nadie en particular, para que nadie pueda ser recordado, para que ni uno mismo en el caso supuesto en que se nos comunique que ya uno no existe, pueda demostrar lo contrario" (54).⁹² La intimidación contribuye a este abandono de la sociabilidad, debido a que en las "prisiones patrias" cuando alguien es condenado al "Aniquilamiento Total" tiene que dejar de existir, en cuerpo y en recuerdo, de ahí que se lleve consigo al castigo a todos aquellos que lo/la recuerden, inclusive los mismos carceleros. La amistad en el mundo de *El asalto* "es uno de los cargos más terribles que se le pueda hacer a alguien, todos la niegan, todos saben lo terriblemente caro que puede costar esta imputación" (54). La pérdida de memoria facilita el aniquilamiento en este sistema en el que los individuos no deben hacer otra cosa que seguir repertorios: diálogos reglamentados, trabajos sincronizados, vivas programados, procreaciones ordenadas, entre otras cosas. En la distopía de Arenas, la disciplina, tal como la estudia Foucault en *Vigilar y castigar*, llega a una mecanización perfecta. De ahí que toda disidencia o disonancia en este sistema sea duramente castigada.

En *El asalto* Arenas representa una ley coercitiva que se genera de manera caprichosa con el propósito de contener la disidencia, ejemplificada en el susurro, en el pelo, en el individualismo, entre otra lista de prohibiciones que llegan al absurdo. La homosexualidad, referida como "una perversión repugnante" (84) en los campos de

⁹² En una entrevista en *Conducta impropia*, Arenas recuerda haber vivido esa negación de su persona cuando salió de la cárcel: "Cuando yo salgo de la cárcel, aunque parezca increíble, era precisamente en el momento en que yo era más conocido en el extranjero [...] y sin embargo en ese momento es cuando yo soy en Cuba una no persona personaje, no tengo ni una máquina de escribir [...]. La gente viene a preguntar por mí y no le dan razón de que yo existo, en ese momento yo paso a encarnar un típico personaje de Orwell, soy una no persona." (Almendros and Jiménez Leal, *Mauvaise conduite*).

rehabilitación, empieza a ser perseguida obsesivamente por el narrador en todos los sitios, formando "La Gran Tropa de Reconquista Moral Patria" para condenar a cualquiera que dirija su mirada primero a la entrepierna, después debajo de la cintura de otra persona. Los acusados son triturados y de ellos se extrae jugo patrio para abonar los campos. De igual manera, la ley castiga todo aquel acto libre y diferenciado como se puede ver en el siguiente pasaje que enlista una absurda serie de violaciones a la ley del Reprimero:

[...] gente que olvidó levantar la mano en una asamblea, gente que olvidó la palabra de un himno, gente que consciente o inconscientemente susurró, o no denunció a alguien que supuestamente susurró, mujeres que sin el salvoconducto autorizado se menearon, jóvenes que por un día olvidaron raparse, ejércitos completos que se equivocaron de consignas; integrantes de la historia, monstruos que quieren envenenar nuestro futuro hablándonos de rollo o pliegos misteriosos e inexistentes donde apareceremos todos nosotros aún cuando ya no existamos, aún cuando hayamos sido condenados al aniquilamiento total; traidores que no tuvieron el valor patrio de sacarse los ojos cuando tuvieron conciencia de que eran verdes o azules y no de color acero, como cuadra de nuestro heroico pueblo; alimañas de narices rectas y de orejas pequeñas, y hasta de manos en vez de garfas, que tampoco tuvieron la conciencia patria de extirpar todas esas señales de la decadencia y el remoto pasado miserable que no volverá; y hasta ese loco delirante que habla de un viaje a la luna... [...] En fin, criminales, alimañas horrendas. (59)

Valiéndose de una enumeración hiperbólica de actos criminales, Arenas consigue satirizar la proliferación de leyes en Cuba dirigidas a mantener el gobierno revolucionario.⁹³

⁹³ Este sistema de prohibiciones resuena al entramado legal en Cuba del que habla Arenas en *Conducta impropia* que pone a los individuos en estado paranoico: "Y si esa persona en ese estado paranoico con ley de la extravagancia, ley contra la vagancia, la ley del diversionismo ideológico, la protección sexual y normal del desarrollo de la familia, intenta irse del país, pues entonces hay otra ley que se llama la ley de las salidas ilegales del país. Es decir, que si usted intenta irse en una lancha, en una cámara nadando, en un avión, sencillamente está yéndose ilegal del país."

Ahora, ¿cuál es la lógica de este plan de ordenamiento de la realidad y de la sociedad que permite el establecimiento del sistema totalitario? ¿Qué es lo que Arenas intenta mostrar con esta visión distópica del futuro? En un momento de la novela, el narrador está hablando con el Gran Secretario, el segundo en mando, quien le explica que la lógica de mantenimiento del poder está en "quitar; quitar cada día más, más, más, hasta que el hecho de seguir respirando el aire pestífero y contaminado, viviendo el tiempo sometido, sea algo tan inseguro que para lograrlo precariamente, todos aspiren a la dicha de traicionarse unos a otros, de comerse uno a los unos, y aún para ello tengan que aguardar su turno autorizado" (119-20). Este poder que se fundamenta no en la concesión, sino en la pérdida, es la base de todo el sistema del Reprimero, del nuevo equilibrio, coherencia y orden que procura. De esta forma, lo siniestro del plan es transformar cada día más al humano en una máquina que procure únicamente su supervivencia siempre en riesgo del aniquilamiento total. La libertad individual es, entonces, el principal peligro, de ahí que el Gran Secretario sugiera lo siguiente:

Hubiéramos podido haber hecho otra cosa, me dice; haber dejado los árboles por ejemplo, haberlos multiplicado, haberlo sembrado todo, haber hecho florecer los campos, haberles llenado la barriga a todos. Pero, entonces, con la barriga llena, con ocio y sombras y lugares para pasear, y hasta tiempo libre para entrar en disquisiciones filosóficas y hasta para aburrirse, y sopesar y comparar, y en fin, detestar y angustiarse, hastiados, ¿crees entonces que nos iban a adorar de esta forma? ¿Crees que alguien que sea, que pueda escoger, que esté libre en fin, puede aceptar a otro que no sea él mismo? (116-7)

La reafirmación sujeto pensante, frente a la animalización y robotización, aparece como un peligro para el mantenimiento de un sistema, cuya base radica en la supresión de la

libertad ejemplificada en el tiempo libre, en el descanso, en el ocio.⁹⁴ La posibilidad de pensar—de "entrar en disquisiciones filosóficas"—tiene que ser abolida para conseguir sujetos funcionales a estructuras represivas. De ahí que el único ser capaz de provocar el colapso de este sistema de control en la novela sea el narrador. La capacidad de odiar, de odiar a su madre, que comanda la razón de la existencia del narrador, le da un acceso a la individualidad que en el resto de la sociedad ha sido abolido.

Gracias al odio el narrador puede planificar, movilizarse y actuar fuera de las rutinas establecidas en beneficio propio. Aún si por un momento sus actos como contrasusurrador obedecen a la lógica de mantenimiento del sistema totalitario, sus acciones son simulaciones que esconden un objetivo egoísta. Desde el inicio de la novela sabemos que el narrador odia a su madre por temor a convertirse en ella, en este sentido, se prefiere a él mismo: "El rostro de mi madre era cada vez más mi propio rostro. Cada vez me parecía más a ella, y aún seguía yo sin matarla. Me llené aún más de furia, de miedo, y salí de nuevo en su búsqueda, tocándome la cara con las garfas y diciéndome: soy ella, soy ella, si no la mato rápido seré exactamente igual que ella" (8). Este temor de dejar de ser y convertirse en su madre lleva al personaje a hacerse contrasusurrador, sabe que la única forma de sobrevivir es pretender jugar las reglas del Reprimero. Por esta simulación, consigue acercarse a su madre/Reprimero y llegar a cometer no solo el parricidio/magnicidio, sino también el incesto como crimen antinatural en el orden establecido. Cuando el narrador se acerca a ella habla de cómo "[su] miembro, por primera vez, comienza a erguirse súbitamente [...] y oscilando *libre y furioso* apunta

⁹⁴ Este tipo de actividades son las que en el capítulo 2, Revueltas relaciona a la *poiesis* que permite la desenajenación de la conciencia y, por tanto, la libertad.

hacia [su] madre" (138. Mi énfasis). Esta liberación y furia hacen que la madre lo mire llorando y le diga "hijo" (140), aquella palabra que antes el narrador había descrito como una "forma única, diabólica, anuladora y humillante intolerable y ladina odiosa y aplastante" (77). La palabra "hijo" lo niega, lo anula, priorizando una relación de dependencia. Finalmente, la erección vence al personaje que se clava en el "hueco hediondo" de a su madre (140), acto que provoca el derrumbe de la explanada, el "susurro descomunal" del despertar de la muchedumbre que comienza a destruirlo todo.

Este acto de liberación final y de despertar del "susurro" colectivo puede interpretarse desde la aproximación psicoanalítica al sujeto. Como sugiere Butler en *The Psychic Life of Power* (1997), ningún sujeto surge sin un apego pasional a aquellos de los que depende (aún si es una pasión negativa). Aunque este apego no implica necesariamente una subordinación política, "the formation of primary passion in dependency renders the child vulnerable to subordination and exploitation [...] this situation of primary dependency conditions the political formation and regulation of subjects and becomes the means of their subjection" (7). Como una condición de surgimiento del ser, la dependencia marca una relación obligatoria por el deseo de sobrevivir—deseo que se vuelve explotable—y convierte a la subordinación en la condición de posibilidad del sujeto. Esto lleva a Butler a la pregunta: "What does it mean to embrace the very form of power—regulation, prohibition, supression—that threatens one with dissolution in an effort, precisely, to persist in one's own existence?" (9). La respuesta apunta al reconocimiento de que el poder es esencial en la formación de los sujetos, de que este surgimiento es imposible sin dependencia y de que el sujeto-adulto se

ve obligado a negar y restablecer esta dependencia para sobrevivir una pulsión de muerte que lo lleva de regreso a un apego inicial que finalmente lo elimina.

En el caso de *El asalto*, la subordinación que el narrador quiere negar cada vez que su madre lo llama "hijo" es extrapolada también al estado de dependencia del Reprimero en términos políticos. En la novela los personajes continuamente están enfrentándose al peligro de ser aniquilados y, a la vez, son interpelados por un discurso filial del Reprimero que los llama "hijitos míos" (17). El aniquilamiento incestuoso de la madre/Reprimero reconoce esta subordinación inicial que se constituye como base de la dominación de ahí que el narrador niegue el amor a su madre y para liberarse la aniquile. Solo después de la muerte de la madre el personaje puede existir libremente; así, en las últimas líneas de la novela, nos dice: "Y cuando cansado, abriéndome paso en medio del estruendo sin que nadie se percate de mí (tan entusiasmados están ellos en gritar al fin acabamos con el asesino reprimero, al fin la bestia cayó) puedo llegar hasta el extremo de la ciudad. Camino hasta la arena. Y me tiendo" (141). Por primera vez el narrador puede tenderse a descansar en la arena que aparece por primera vez insinuando un mundo fuera del simulacro del Reprimero.

Este acto libre le permite al protagonista rechazar la dependencia que lo anula, pero que a la vez le es indispensable para su subsistencia. Con *El asalto* Arenas pone el punto final aquel círculo de la historia de represión sin ninguna visión profética. Al contrario, en el descanso final la historia parece detenerse en la afirmación de la libertad individual en el presente y en el colapso de la estructura represiva. Después de todo, el narrador es el único sujeto en la novela que sobresale como individuo, que piensa y que

todavía no está completamente subsumido en el ritmo del Reprimero que procura aniquilar cualquier capacidad de rebelión como podemos ver en el siguiente fragmento:

Cuando un hombre o eso que ves allá abajo, sabe que entre el tiempo en que lanza uno y otro escupitajo sólo cuenta con la posibilidad de acumular un poco de saliva para poder volver a escupir la tierra, no hay por qué temerle. Ah, pero si le das una tregua, si dejas que se realice, si no detienes a tiempo sus disquisiciones, si le permites el ensayo del pensamiento, de la crítica, de alguna forma descubrirá que tú, que le concediste la gracia de ser, eres su peor enemigo, y contra ti que le otorgaste el don de la libertad se rebelará... [] y te aniquilará; nada quedará de aquellos altos principios, los hollará como un buey o un cerdo. (117)

Con el desenlace de *El asalto*, Arenas nos dice que hay que odiar, hay que odiar la represión con tal vehemencia que provoque un acto liberador. Esta furia permite la disonancia que rompe el ritmo disciplinario del Reprimero, aquel que no permite el tiempo para visibilizar las estructuras de control. Si recordamos que *la pentagonía* es la historia de la furia de Arenas—furia contra diversas formas de autoridad que no le permitían ser él mismo en la autenticidad que eso implicaba, furia contra la historia de represión en Cuba, furia contra las diferentes prisiones de su vida—el siniestro final de la pentagonía resulta, finalmente, una afirmación radical de la libertad. Asimismo, el magnicidio-parricidio incestuoso apunta a otra visión de comunidad política no basada en la jerarquía y en el espacio biopolítico hiper-controlado por la ley, sino en el individuo y en la libertad como piedra angular. La visión de lo político fuera de la relación madre/padre-hijo, conecta a Arenas con la idea republicana de Martí de una comunidad política no jerárquica. Aunque el valor principal para el escritor decimonónico era la fraternidad, como sugiere Arroyo-Martínez en *Writing Secrecy in Caribbean Freemasonry* (105), esta duda respecto a las relaciones familiares como modelo de lo

político nutren gran parte de las visiones de la libertad que conectan a ambos autores como veremos a continuación.

V. La lectura martiana de lo carcelario en Arenas

*¡Oh! Mirad, mirad.
España no puede ser libre.
España tiene todavía mucha sangre en la frente.*
(José Martí, *El presidio político en Cuba*)

"Los que por más de veinte años hemos padecido el siniestro esplendor del neofascismo con máscara humana, tenemos derecho a afirmar que la verdadera historia, la historia de los pueblos, no es la historia de sus dictadores. Y que esta historia —la del discriminado, exterminado o condenado— latente siempre en la memoria desgarrada y difuminada de millones de víctimas, no absolverá jamás a sus asesinos."
(Reinaldo Arenas, *Necesidad de Libertad*)

José Martí (1853-1895) tenía dieciséis años cuando el 21 de octubre de 1869 fue arrestado por el gobierno español en Cuba. Los cargos fueron de traición tras haber escrito y firmado con Fermín Valdés Domínguez una carta dirigida a Carlos de Castro y Castro, un compañero del colegio que acababa de unirse a la armada española. La carta decidía, básicamente, lo siguiente: “¿Has soñado tú alguna vez con la gloria de los apóstatas? ¿Sabes tú cómo se castigaba en la antigüedad la apostasía?” Poco tiempo después, Martí fue condenado a seis años de presidio que terminan reduciéndose a seis meses gracias a la injerencia de sus padres que consiguieron enviarlo a España para que continuara sus estudios. No obstante, la experiencia del presidio político marcó de tal forma al joven Martí que en 1871 publicó en Madrid, con el apoyo económico de Carlos

Sauvalle, *El presidio político en Cuba*, un discurso a los diputados de la Integridad Nacional, una denuncia de la situación carcelaria en la Cuba decimonónica.

El escrito hila historias de personas que el autor cubano conoció durante estos meses de encarcelamiento y, sumando la suya, construye una aguda crítica al presidio político—y al presidio, en general—que traspasa los confines de su época. ¿Es la visión del presidio que recorre los fragmentos del texto de Martí sustancialmente diferente al imaginario carcelario de la narrativa de Arenas? ¿Existe, en realidad, un abismo entre las prisiones de la Cuba colonial, las prisiones de Castro y la que en la misma isla Estados Unidos estableció para sus presos acusados de terrorismo? Ciertamente, la realidad y el discurso alrededor del presidio revelan cuestiones que van más allá de límites atribuibles a ideologías políticas, formas de gobierno, territorios o épocas y que residen en la misma base de la visión de la ley y el orden en la modernidad. La realidad del presidio muestra que la disidencia—sea ideológica, sexual, racial, social—provoca un malestar en la ley coercitiva que usa constantemente la violencia—y el encierro—como forma de reestablecerse, de mantener el equilibrio que la disidencia cuestiona.⁹⁵

Mi intención en esta sección es mostrar cómo ambos escritores, aunque separados por más de un siglo, exponen la situación del preso político a través de la escritura como una disputa por el derecho a ser en el *status quo*. El recluso de la prisión-cantera martiana y de la cárcel-laberentino areniana vive en un estatus de “muerto civil”, aunque sobre él se ejerza toda la fuerza de la ley. La prisión descrita con el romanticismo martiano es un “cementerio de sombras vivas” (45) en la que los prisioneros, según relata, “o yo soñaba

⁹⁵ Ver Benjamin, 169-201.

o ellos no vivían” (50). Más adelante en el texto, repite la misma imagen y escribe: “ante mí desfilan en desgarradora y silenciosa procesión espectros que parecen vivos, y vivos que parecen espectros” (50). La imagen del preso es, entonces, la imagen de la humanidad degradada a una condición de supervivencia expuesta a la violencia constante y siempre al borde de la muerte. En la cárcel descrita por Martí—al igual que el carnaval incesante de *El color del verano* y el universo del Reprimero de *El asalto*—la realidad es “un infierno real en la vida” (44). Sin embargo, la arenga en Martí y la escritura incesante en Arenas nos recuerdan que la resistencia persiste para revelar la presencia de este infierno y colapsar los celebratorios discursos liberales, democráticos o revolucionarios que pretenden pasarlo por alto. Esta resistencia, conectándose con la historia, resignifica la posicionalidad de los textos al relacionarlos con una dinámica en la base del derecho y no en la coyuntura política. A través de una estética que se libera de lo coyuntural y reordena la realidad ficcional autónomamente, ambos autores iluminan este *continuum* represivo y la ficción de justicia del derecho.

En el caso de Martí, la construcción del preso como un “muerto civil”, humanidad negativa o sujeto abandonado a la vida desnuda (*bare life*) tiene implicaciones fundamentales en la discusión sobre la conexión entre la cárcel y la historia colonial. En *El presidio político en Cuba*, la historia Juan de Dios Socarrás expone los paralelos entre el trato que se recibían los esclavos y el trato que se da a los prisioneros, como se puede ver en el pasaje a continuación:

¡Pobre negro Juan de Dios! Reía cuando le pusieron la cadena. Reía cuando le pusieron la bomba. Reían cuando marchaba a las canteras. Solamente no reía cuando el palo rasgaba aquellas espaldas en que la luz del sol había dibujado más

de un siglo. [...] *Sus ojos conservaban la fiel imagen de las tierras y las cosas; pero su memoria unía sin concierto los últimos con los primeros años de su vida.* En las largas y extrañas relaciones que me hacía y que tanto me gustaba escuchar, resaltaba siempre su respeto ilimitado al señor, y la confianza y gratitud de los amos por su cariño y lealtad. [...] Aquello que más le hería, que más dolor le causaba, hallaba en él por respuesta esa risa bondadosa, franca, llena, peculiar del negro de la nación. Los golpes solo despertaban la antigua vida en él. Cuando vibraba el palo en sus carnes, la eterna sonrisa desaparecía de sus labios, el rayo de la ira africana brillaba rápida y fieramente en sus ojos apagados, y su mano ancha y nerviosa comprimía con agitación el instrumento de trabajo. (47. Mi énfasis)

En la historia de Juan de Dios, hombre de cien años, el escritor decimonónico muestra cómo en su cuerpo había recibido el castigo del esclavitud y del presidio, a tal punto que “los golpes [en el presidio] despertaban la antigua vida [de esclavo] en él”. Al igual que las reflexiones de Arenas sobre la conexión entre la esclavitud, la plantación y la cárcel tanto en *El color del verano* como en los poemas de *El central*, Martí apuntala una dinámica represiva que constantemente criminaliza al "otro" disidente, lo castiga, lo reprime en cuerpo y en mente.

En *Legal Slaves, Civil Bodies* (2001), Dayan sostiene que existe una suerte de estigmatización racial—una mancha de sangre—que hace que el esclavo se ubique en una posición en la que es incapacitado para ejercer derechos y, al mismo tiempo, es el sujeto sobre el cual se ejerce la ley con toda su fuerza. Esta estigmatización racial se reformula en el discurso de la criminalidad manteniendo la funcionalidad represiva, de ahí que proponga lo siguiente: "The old connection with slave status forgotten and negative personhood assumed, the prisoner as “dead-in-law” is never discussed, but assumed in a silence that assures that the actual habitats for incarceration, the technological nuts and bolts of brutalization, transform—not just rhetorically but in practice—prisoners into a

mass of not just servile, but idle matter" (23). La corrupción de la sangre que justificó el discurso legal alrededor del esclavo es paralela a la corrupción moral del disidente criminalizado—en el caso de Arenas la disidencia será definida en términos sexuales y estéticos—que hace que este último se convierta en el esclavo del Estado y que sea asumido dentro del discurso legal como una humanidad negativa.

Sin embargo, todo sistema de poder genera dentro de sí su forma de resistencia que por más efectiva o leve que sea lo desestabiliza. En el caso de los presos, especialmente de los presos políticos, es trascendental esta lógica porque su mera existencia niega el triunfo de cualquier sistema de libertad y se constituye como su contracara. La aporía del presidio⁹⁶ es claramente apuntada en el texto de Martí en relación al preso Nicolás del Castillo, de setenta y seis años, y condenado a diez años en las canteras. Castillo es para Martí: “la negación viva de todo noble principio y de toda gran idea que quiera desarrollarse aquí. Quien es bastante cobarde o bastante malvado para ver con temor o con indiferencia aquella cabeza blanca, tiene roído el corazón y enferma de peste la vida” (35). Esta contradicción racional del sistema de derechos se resume en la imagen de Castillo encarcelado y, por eso, en el discurso a los diputados de la nación, Martí la revela, en las siguientes líneas:

¿España se regenera? No puede regenerarse. Castillo está ahí.

¿España quiere ser libre? No puede ser libre. Castillo está ahí.

¿España quiere regocijarse? No puede regocijarse. Castillo está ahí.

⁹⁶ Una aporía similar es la ilustrada por Elizam Escobar en su cuadro "La ficción" en el Capítulo 1. Aunque Martí se enfoca más en la "justicia" de la ley y en su discurso afirmativo, Escobar expone a la ley a la misma contemplación del cuerpo de preso político como la negación de este discurso.

Y si España se regocija, y se regenera, y ansía libertad, entre ella y sus deseos se levantará un gigante ensangrentado, magullado, que se llama don Nicolás del Castillo. (35)

La prisión es ese espacio que alberga todo lo que está dentro y fuera del sistema de la ley—como estudia Agamben en el caso de los campos de concentración, Dayan en el caso de la plantación y como muestra Arenas en el espacio de las UMAPS—y en ella se hace visible la convergencia entre las formas más severas de represión y el discurso oficial sobre la libertad. Martí no contiene lo carcelario en la cantera cubana, sino que señala la lógica carcelaria que reside en todo el sistema político cuando le niega a España la posibilidad de libertad.

La contraposición de las cárceles cubanas en distintas épocas enseña que el problema del presidio va más allá de los límites geográficos o temporales y radica en la base de la política moderna que tiende a enmarcar la acción del sujeto político en un discurso de ataque a la seguridad del Estado. En esta realidad, “behind the long, strife-ridden process that leads to the recognition of right and formal liberties stands once again the body of the sacred man with his double, his life that cannot be sacrificed yet may, nevertheless, be killed” (Agamben, *Homo Sacer* 9-10). Esta presencia, oculta pero existente del preso, es, como afirma Martí, “la mancha que oscurece vuestra frente, y crece, y se extiende, y os cubrirá el rostro y os desgarrará y os envenenará el corazón” (32). Por esta razón, al final del texto, construye una de las imágenes más lúcidas para resumir la ironía de la celebración de la libertad, el peligro del presidio político y la universalidad del mismo como problema. En las últimas páginas empieza una sucesión de imágenes relacionadas al presidio y a la historia cubana encabezada por un desfile

desgarrador y silencioso de “espectros que parecen vivos y vivos que parecen espectros” (50). La procesión es una suerte de celebración irónica, casi esquizofrénica, de Cuba, sus logros y sus facetas más oscuras escondidas en el presidio. Pasan así el cólera, la viruela y el esclavo; todos riendo y haciendo sonar los grillos que arrastran. Finalmente, la imagen más simbólica de la cárcel que habitó Martí—la cantera—surge transformada en una mole, una masa que rueda “dirigida por quien la empuje” (51). En ese momento, la voz de Martí aparece como un llamado a la responsabilidad por el destino de esa masa y dice: “detenedla, no sea que vuelva hacia vosotros, y os arrastre con su tórrido peso. Detenedla, que va sembrando muchas lágrimas por la tierra, y las lágrimas de los mártires suben en vapores hasta el cielo, y se condensan; y si no la detenéis, el cielo se desplomará sobre vosotros” (51). El rol de esta mole es paralelo a la figura del carnaval ciclónico en *El color del verano*, de la mancomunidad del Reprimero y su ritmo totalizador perfecto en *El asalto*.

El presidio, como mole, carnaval siniestro o como distopia, dirigido por “quien la empuje” revela que la condena por crimen político es una amenaza latente para cualquier individuo que se arriesgue a pensar y a actuar políticamente en contra del *status quo*. De ahí que el preso, oculto y a la vez expuesto por la realidad de los muros que lo separan, condensa los problemas que existen en esta concepción de la ley. Frente a esta realidad, la escritura de la experiencia carcelaria de escritores como Martí y Arenas interviene en este universo de sentido. En el caso del autor de *El color del verano*, la escritura se convierte en la principal fuerza que reafirma al sujeto ante la negación porque “nadie puede traicionarse a sí mismo toda la vida” (*El color del verano* 116); de ahí la

persistente rebeldía que rompe lo que en Arenas ya no es el encierro físico de la cantera sino el encierro existencial constantemente impelido por múltiples prisiones. Tanto Martí como Arenas generan un espacio de visibilidad en el que es posible articular formas de resistencia tanto prácticas como discursivas que contrarresten la efectividad opresora de la ley y de la historia o que, al menos, nos hagan sentir la vulnerabilidad del sujeto frente al carácter represivo intrínseco en la ley y la amenaza siempre latente del fascismo aún dentro de regímenes abiertamente democráticos o revolucionarios.

No es coincidencia que Arenas se haya sentido identificado con la figura del Fray Servando desde temprana edad. Escribe Lezama Lima en *La expresión americana* que:

Fray Servando fue el primer escapado, con la necesaria fuerza para llegar al final que todo lo aclara, del señorío barroco, del señor que transcurre en voluptuoso diálogo con el paisaje. Fue el perseguido, que hace de la persecución un modo de integrarse. [...] Es el primero que se decide a ser el perseguido, porque ha intuido que otro paisaje naciente viene en su búsqueda, el que ya no contaba con el gran arco que unía el barroco hispánico y su enriquecimiento en el barroco americano, sino el que intuye la opulencia de un nuevo destino, la imagen, la isla que surge de los portulanos de lo desconocido, creando un hecho, el surgimiento de las libertades de su propio paisaje, liberado ya del compromiso con un diálogo mantenido con un espectador que era una sombra. (116)

El romántico rebelde, que conforma parte del sistema de conocimiento lezamiano basado en la imagen, anuncia la posibilidad de otro futuro; pero, para eso ha tenido que recorrer los calabozos, las ausencias, la muerte. Esta trayectoria es para Lezama la que logra crear el hecho americano (130). De ahí que el poder los persiga.

Las palabras de Lezama Lima sobre Simón Rodríguez, Martí y García Lorca pueden iluminar una nueva interpretación de Arenas:

[Rodríguez] Vivía en la libertad irreductible, tenía la irradiación del esplendor que aún en la pobreza, engendraba una nueva causalidad. Esto es lo que explica los

odios laberínticos, la desaprensión, las suposiciones groseras. Lo que explica que José Martí tuviese que desenvolverse en un clima de pedradas fangosas, de rastacuestismo, de cobardías que no se rinden, y que como furias, como contracoro, chillan el día que ven su cabeza cuarteada exhibida en comprobaciones que recuerdan a Eteocles insepulto. Lo que explica que un García Lorca ascienda como un delfín mediterráneo veteado de plata sombría en la medianoche de una tumba sin nombre. [...] Lo que explica que a un Simón Rodríguez, lo arrinconasen con su endiablado y poderosísimo yo en el último rincón del mundo, en lugar de ofrecerle un suave diálogo, halago para el fundador misterioso del paso del hombre misterioso que no se entrega. (123)

Esta "libertad irreductible" que caracteriza al romántico rebelde, que despierta rechazos, pervive en el "endiablado y poderosísimo yo" de Arenas, cuya obra literaria constituye una celebración de la libertad del sujeto frente a diferentes sistema represivos.

En las dos últimas décadas en Cuba, como sugiere Olivares, la percepción en Cuba de Arenas ha cambiado principalmente debido a tres factores: el colapso de la Unión Soviética, las políticas culturales ya no continúan en la misma línea del período de auge del realismo socialista permitiendo un mayor interés en diversos temas, estilo y formas y los cambios en el Código Penal cubano que intentan cambiar la represión homosexual desde el Estado (159). Sin embargo, como apunta el crítico basándose en varias reseñas de la obra de Arenas en la isla, la nueva lectura de Arenas es, cuando existe, esteticista y no aborda abiertamente la complejidad de su caso, su homosexualidad ni las dimensiones políticas de su obra (160). Aunque las nuevas generaciones lo quieren leer, la incorporación de Arenas al estante de literatura cubana todavía sigue siendo comandada por la ideología revolucionaria. Mi intención en este último apartado es justamente recuperar la dimensión política de Arenas en cuanto contribuye a una reflexión sobre la historia cubana con la radicalidad crítica de otros escritores como Martí. Aunque Arenas no fue el arquetipo del hombre de "armas y letras", su radicalidad

y exaltación de la libertad iluminan otro tipo de presidio político que merece ser estudiado en la historia de América Latina. Después de todo, su obra es un emotivo tributo a la vitalidad, como sugiere su "Autoepitafio":

Mal poeta enamorado de la luna,
no tuvo más fortuna que el espanto;
y fue suficiente pues como no era un santo
sabía que la vida es riesgo o abstinencia,
que toda gran ambición es gran demencia
y que el más sórdido horror tiene su encanto.
Vivió para vivir que es ver la muerte
como algo cotidiano a la que apostamos
un cuerpo espléndido o toda nuestra suerte.
Supo que lo mejor es aquello que dejamos
– precisamente porque nos marchamos – .
Todo lo cotidiano resulta aborrecible,
sólo hay un lugar para vivir, el imposible.
Conoció la prisión, el ostracismo,
el exilio, las múltiples ofensas
típicas de la vileza humana;
pero siempre lo escoltó cierto estoicismo
que le ayudó a caminar por cuerdas tensas
o a disfrutar del esplendor de la mañana. (1-19)

Ante la persecución, la prisión y el ostracismo, la vida y obra de Arenas constituyen una aclamación de la vida tanto injustamente violentada por la opresión, la explotación y el derecho. En sus últimas novelas el autor de *El mundo alucinante* finalmente consiguió desacreditar la retractación en la que se negó a sí mismo y, aunque admitiendo varias veces que al igual que Fray Servando, no era "un héroe intachable que sería incapaz de equivocarse", rechazó la cotidianidad represiva en búsqueda de una libertad en la que vivir en plenitud era posible.

CONCLUSIONES

La tradición de los oprimidos nos enseña entretanto que "el estado de emergencia" que vivimos, es la regla. Debemos llegar a un concepto de historia que resulte coherente con ello. Se nos planteará entonces, como tarea, la creación del verdadero estado de emergencia, y esto mejorará nuestra posición en la lucha contra el fascismo. La fortuna de éste proviene, desde hace bastante, del hecho de que sus adversarios lo combaten en nombre del progreso como ley histórica. El estupor porque las cosas que vivimos sean "aún" posibles en el siglo veinte no es nada filosófico. No es el comienzo de ningún conocimiento, salvo del de que la idea de la historia, de la cual proviene, carece ya de vigencia. (Walter Benjamin, "Tesis de la Filosofía de la historia", Tesis VIII)

La leyenda mexicana de la Mulata de Córdoba, un relato popular veracruzano, cuenta la historia de Soledad, una mujer de origen mulato que por su belleza cautivaba a algunos habitantes de la ciudad y provocaba la envidia de otros. Se dice que hablaba con los animales y las plantas; por ello, y por su atractivo, se la acusaba de brujería. La belleza de Soledad atrapó al alcalde de Córdoba, Martín de Ocaña, quien quería poseerla a cambio de regalos y pleitesías. Ante la negativa de Soledad, el alcalde la acusó de relaciones con el demonio ante el tribunal de la Santa Inquisición que procedió a encarcelarla y condenarla a muerte. Soledad fue llevada al Castillo San Juan de Ulúa donde la noche previa a su ejecución pasó pintando un barco en la pared de la celda con un trozo de carbón. Los guardias que llegaron la siguiente mañana para conducirla a su ejecución se encontraron con la sorprendente imagen que Soledad había pintado en la pared. Se dice que Soledad les preguntó a los guardias qué era lo que le hacía falta al barco; a lo que los gendarmes respondieron: "que navegue". En ese momento, ella se subió al navío dibujado en la pared, desapareciendo en el muro de la celda. Según el relato, nadie volvió a verla.

Esta leyenda forma parte de la tradición oral veracruzana como muestra del mestizaje y misticismo de la región. Sin embargo, es también un relato que ilustra los temas desarrollados en este trabajo. Cuando la ley, la racionalidad del Estado, el patriarcado y el racismo acusan de brujería a Soledad, la encierran, la encaminan a su aniquilamiento, Soledad crea una embarcación en piedra y su "brujería" la hace navegar. Esta brujería es el poder de crear que permite la resistencia al biopoder y, finalmente, un acto liberador en un contexto de represión absoluta. La imagen del barco, metáfora de liberación en el relato, es estudiada por Foucault en su teoría sobre las heterotopías. Según el crítico francés, las heterotopías⁹⁷ son espacios que están fuera de todos los lugares, aunque se pueda indicar su ubicación en la realidad, porque son diferentes de todos los sitios sobre los cuales reflexionan o hablan. Las sociedades hacen funcionar las heterotopías de maneras diferentes de acuerdo a la relación que establecen con estos espacios. En su descripción de los tipos de heterotopías, Foucault sostiene que las heterotopías de la crisis (espacio para la transición de un estado a otro) propias de sociedades primitivas están siendo reemplazadas por heterotopías de la desviación para sujetos fuera de la norma como las prisiones o los hospitales. Sin embargo, agrega que en

⁹⁷ La heterotopía es definida por Foucault en contraposición a la utopía, en una relación especular: "There are also, probably in every culture, in every civilization, real places- places that do exist and that are formed in the very founding of society-which are something like counter-sites, a kind of effectively enacted utopia in which the real sites, all the other real sites that can be found within the culture, are simultaneously represented, contested, and inverted. Places of this kind are outside of all places, even though it may be possible to indicate their location in reality. Because these places are absolutely different from all the sites that they reflect and speak about, I shall call them, by way of contrast to utopias, heterotopias. I believe that between utopias and these quite other sites these heterotopias, there might be a sort of mixed, joint experience, which would be the mirror" (*Of Other Spaces* 24).

este escenario la imagen del barco es la heterotopía por antonomasia, de ahí que afirme que:

[T]he boat is a floating piece of space, a place without a place, that exists by itself, that is closed in on itself and at the same time is given over to the infinity of the sea and that, from port to port, from tack to tack, from brothel to brothel, it goes as far as the colonies in search of the most precious treasures they conceal in their gardens, you will understand why the boat has not only been for our civilization, from the sixteenth century until the present, the great instrument of economic development [...] but has been simultaneously the greatest reserve of the imagination. The ship is the heterotopia par excellence. In civilizations without boats, dreams dry up, espionage takes the place of adventure, and the police take the place of pirates.

Este espacio heterópico como reducto de la imaginación emerge como símbolo de movilidad frente a la cerrazón, de capacidad de inventiva y exploradora frente a la lógica consensual, finita y conclusa. En resumen, el barco abre la posibilidad de que el espacio que habitamos no sea el definitivo.

Quise terminar con esta reflexión porque, al igual que *La máquina del tiempo* de Elizam Escobar que inicia este trabajo, ilustra la relación entre confinamiento, estética e historia que se ha venido elaborando aquí. Este relato capta las posibilidades de la estética para encauzar una fuerza liberadora capaz de vulnerar el muro carcelario. El barco es, en este sentido, la *poiesis* que libera y que corporiza la existencia de otra posibilidad en el presente fuera del cautiverio. Por otro lado, el relato es una afirmación del acto disidente como necesidad vital. Soledad puede sobrevivir porque no claudica de su diferencia—su misticismo, su otra visión de mundo—frente al Estado que administra su vida. La disidencia que hace navegar al barco le permite a Soledad reordenar la realidad y salir de la prisión, seguir siendo mediante este acto "brujo".

Este trabajo ha pretendido iluminar una parte de la problemática de la violencia del derecho y del Estado con la intención de incorporar las visiones radicales de prisioneros políticos al pensamiento crítico latinoamericano. La analogía paradigmática de narrativas de confinamiento corporizantes desarrollada aquí muestra una dinámica doble con relación a la estética. Por un lado, en la obra carcelaria de Matos Paoli, Revueltas y Arenas la escritura sirve como mecanismo de denuncia de la represión política. A través de las elaboraciones poéticas y ficcionales de estos tres autores, se percibe la dimensión opresora y violenta del derecho que encarcela a sujetos por el solo hecho de disentir. La denuncia no se realiza desde la distancia o abandono del espacio carcelario. El mundo que perciben y del que se rehúsan a salir, la experiencia que se elabora una y otra vez comandada por la "pedagogía de la catástrofe" (Villalobos-Ruminott 75), sigue siendo el encierro, no como un espacio en la memoria, sino como el espacio desde el que se escribe y sobre el que se reflexiona.

La elaboración infatigable de la experiencia carcelaria transforma al cautiverio en una dinámica absoluta, dado que para estos autores todo territorio—la colonia, la ciudad, la plantación, la isla, la ciudad, incluso, el futuro (como en el caso de Arenas)—ha sido corrompido por la injusticia. Al igual que Martí, quien lleva la prisión a España al decirles a los diputados que "España no puede ser libre" mientras exista una cárcel en Cuba en el *El presidio político en Cuba*, la prisión de Matos Paoli, Revueltas y Arenas no se mantiene contenida en su ubicación geográfica, sino que se transforma en una lógica represiva enmascarada por un régimen de veridicción y en una temporalidad que satura el texto y los universos que visibiliza la escritura. Por esta razón, la justicia permanece en

sus obras en una contienda entre dos tipos de inminencias: esa violencia inminente que el sistema actual disfraza en la justicia "injusta" hegemónica y aquella inminencia como suspensión verdaderamente urgente que muestra a otra definición de la justicia como un dictamen inconcluso, una justicia todavía por venir.

Por otro lado, la estética de estos textos no es únicamente contestataria, sino que corporiza las posibilidades liberadoras en el presente tanto del sujeto encarcelado, como de otras interpretaciones posibles del mundo a través del reordenamiento de la realidad desde lo carcelario. Matos Paoli, Revueltas y Arenas se obsesionan con la reescritura de la experiencia de encierro con el fin de encontrar, como sugiere Davies, esta fisura sobre la cual una máquina violenta retumba (230); pero, desde la cual sea posible provocar el colapso de la lógica determinante del derecho, del progreso y de la Historia. En *Canto de la locura*, como vimos en el Capítulo 1, Matos Paoli celebra la locura como posibilidad amplificadora del mundo y defiende la poesía como espacio de libertad para crear otra historia. En *Los muros de agua* y, sobre todo, en *El apando*, discutidas en el Capítulo 2, Revueltas, desde su aproximación de la dialéctica a la realidad, explora la dinámica represiva del espacio con el fin de dilucidar la cárcel total que todos habitamos y desenajenar la conciencia presa como primer paso a la liberación. Por su parte, como fue expuesto en el Capítulo 3, Arenas traza un laberinto carcelario buscando la reafirmación de la autenticidad del individuo más allá de las represiones políticas y sociales que lo intentan eliminar. En resumen, con este reordenamiento de la realidad a través de la ficción y la poesía los tres autores van a procurar ampliar esta fisura para ofrecernos una imagen alternativa del presente en el que la justicia vuelva a tener cabida.

A los tres autores estudiados aquí los une también una visión de la estética como práctica ética capaz de intervenir en lo real al cuestionarlo. Matos Paoli defiende la imagen poética nueva como camino para salir de la situación carcelaria de la colonia, Revueltas teoriza la *poiesis* como práctica desinteresada y ajena a la lógica de la mercancía que posibilita una visión de la historia como un proceso en devenir en el que el sujeto debe intervenir y Arenas despliega la experiencia estética como un espacio de autenticidad capaz de ofrecer el sosiego de otra realidad posible a sujetos envueltos en un frenesí liberador horroroso provocado por la represión. Los tres autores, en este sentido, defienden el espacio heterotópico del barco como reducto de la imaginación; pero, sobre todo, la temporalidad de este espacio como momento de duda que revela la circularidad de una historia que no cuestiona la base del orden político y legal.

Este trabajo ha sido un esfuerzo por traer a la discusión visiones diferentes de la historia, de la libertad y la justicia a tono con el epígrafe de esta sección en el que Benjamin sugiere que el "estupor" ante las atrocidades de nuestro presente—al igual que la indignación, la sorpresa, el extrañamiento—por sí solo no es capaz de producir ningún conocimiento que altere las ideas caducas en las que se basa el orden legal y político. Los tres escritores estudiados aquí rechazan cualquier visión mesiánica del futuro, se alejan de las ideologías y de las construcciones identitarias, con el fin de articular una imagen de la catástrofe, o el "estado de emergencia" (68) como sugiere Benjamin, que revele ese secreto que todavía no ha sido narrado y cuya omisión mantiene el sistema represivo. Como en la discusión de Derrida sobre el cuento de Kafka "Ante la ley", estos autores están mostrándonos que si intentamos trazar la construcción del discurso legal con la

intención de encontrar la justicia, no encontraremos nada que lo sostenga en esos términos. Ante la ley, no hay justicia, solo alguien cuidando la puerta.⁹⁸

La elaboración de este paradigma ha privilegiado la profundidad al adentrarse en la complejidad de las visiones que los escritores ofrecen. Definitivamente, queda mucho trabajo por hacer; nuestras cárceles son incontables y las narrativas que de ahí emergen comandadas por esa pedagogía, también. Los contextos represivos que provocaron el encarcelamiento de los escritores en cuestión siguen sin ser resueltos y, al contrario, muestran que cualquier aproximación reparativa a la justicia—que en muchas instancias domina el discurso de los derechos humanos—es insuficiente. En el caso puertorriqueño, Óscar López Rivera sigue encarcelado después de casi treinta y cuatro años por su militancia a favor de la independencia de la isla en una penitenciaría de máxima seguridad en Terra Haute, Indiana. En México, el regreso del PRI volvió a sorprender a la opinión pública con su despliegue de violencia en el caso de Ayotzinapa y en las decenas de miles de desaparecidos, detenidos y muertos que se apilan por crímenes de Estado. Finalmente, en Cuba, aunque recientemente han habido cambios políticos en señal de apertura "democrática"—siendo el restablecimiento de relaciones diplomáticas con Estados Unidos el más notorio—la discusión acerca de los presos políticos es la incomodidad constantemente evadida. Al otro lado del espectro, ocurre lo mismo con Estados Unidos, cuya lista de presos políticos es larga, y mientras pide a Cuba apertura democrática, exige la extradición de Assata Shakur, ex Pantera Negra, llena sus prisiones de migrantes y continúa postergando el cierre de Guatánamo—que no es otra cosa que la

⁹⁸ Ver Derrida, *Acts of Literature* 180-220.

epítome de esta violencia escondida en un régimen de veridicción después del 11 de septiembre de 2001.

Esta tesis no ha pretendido ofrecer soluciones al problema carcelario, sino más bien hacer preguntas que abran un debate más profundo a raíz de la exploración de estas narrativas de confinamiento que cuestionan el orden normativo existente. Quizás, como la instalación de Antonio Martorell "Como Unión", esta tesis sea una invitación. En 1998, el artista puertorriqueño inauguró en San Juan una instalación en la que "traía a la mesa" a los quince presos políticos puertorriqueños en cárceles en Estados Unidos. Su intención era, justamente, visibilizar esa ausencia de la discusión del presidio y, por extensión, de la causa independentista en el discurso político en la isla.



Figura 3: "Como Unión" de Antonio Martorell. Cortesía de Archivo Documental Antonio Martorell.

En la instalación, los visitantes eran invitados a una experiencia de esta ausencia que revela. Primero, tenían que pasar por una alfombra de color rojo sangre en la que estaban escritas las sentencias de los quince prisioneros. Después, se encontraban con una ducha gigante como al acecho, lupas que magnificaban partes de cuerpos y, al final, una mesa con los quince puestos vacíos. En la mesa, había solo servilletas y platos con los nombres y rostros de los ausentes. Dejando a un lado lo opresivo de las otras partes de la

instalación, la última sala constituye una especie de santuario—finalmente, este escenario de comunión.

La lectura de la obra carcelaria de Matos Paoli, *Revueltas y Arenas* desde la óptica de lo que corporizan pretende finalmente incluir sus visiones en la discusión de lo político. Sobre todo, incorporar a través de su exégesis aquella perspectiva de la literatura carcelaria que, como sugiere Wai Chee Dimock, hace del texto una muestra vívida no solo de los significados históricos de la justicia, pero de la relación de esta problemática con la densidad y las texturas de la vida (9). Al contrario de la lógica del régimen de veridicción que pretende reducir la justicia a una relación objetiva, estos textos la revelan como ese dictamen incompleto que no se aleja de la complejidad, de la disidencia y de la heterogeneidad de la vitalidad.

This dissertation explores the prison writings of Francisco Matos Paoli in Puerto Rico, José Revueltas in Mexico, and Reinaldo Arenas in Cuba. These works use prisons as places for reflecting, and in the case of Revueltas, even as the immediate context for his writing. My intention in grouping these authors together is to construct a paradigm that I have called “corporealizing confinement narratives”. These narratives move away from prison testimonies through particular aesthetic politics that allow authors to address visions of liberty, justice, and history that go beyond the contingent or individual. The writing emerges as an autonomous space to reorder reality, where it becomes possible to elucidate a critique on not only specific repressive contexts, but also the forms of oppression at the center of the *raison d'état* and the rule of law. Some of my research questions are: In each instance, how did the state construct what Foucault calls “regimes of veridiction” that criminalized the political dissidence and led to the imprisonment of the authors? How are the authors questioning and de-stabilizing the regime of veridiction and biopolitics of prisons from within confinement through specific aesthetic decisions? What are the visions of justice, liberty and history promoted in the texts through non-testimonial, autonomous rearrangements of reality that place the prison at the center of the discussion?

The methodology I use to answer these questions combines literary, philosophical, and cultural theories to analyze the legal-historical context of repression in relation to Matos Paoli, Revueltas, and Arenas’ literary works. I begin with the deconstruction of the State’s rhetoric, or regime of truth, when dealing with dissidence, the kind that led to the authors’ imprisonment. I then highlight the distinctive features of each author’s aesthetic offer and how both matters are treated in the poems or novels through “close readings” and literary analysis. These aesthetics allow them to create corporealizing narratives that restore subjectivities repressed by legal discourses of criminality; produce new forms of expression vis-a-vis mandatory silences; discredit forced or official testimonies; and denounce the imposition of a police state.

REFERENCES

- Acosta, Ivonne. *La mordaza*. Río Piedras: Editorial Edil, 1987.
- . “La palabra como delito: los dos juicios por los que condenaron a Albizu Campos.” In *La nación puertorriqueña: ensayos en torno a Pedro Albizu Campos*, editado por Juan Manuel Carrión, Teresa García y Carlos Rodríguez-Fraticelli, 201–14. Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1997.
- Adorno, Teodor W. y Max Horkheimer. “The Concept of Enlightenment.” En *Dialectic of Enlightenment*, 1–34. Stanford: Stanford University Press, 2002.
- Agamben, Giorgio. *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Stanford: Stanford University Press, 1998.
- . *State of Exception*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 2005.
- . “What Is a Paradigm?” European Graduate School, 2002.
<http://www.egs.edu/faculty/giorgio-agamben/articles/what-is-a-paradigm/>.
- Albizu Campos, Pedro. *La conciencia nacional puertorriqueña*. México, D.F.: Siglo XXI Editores, 1972.
- Allen, Jafari S. *Venceremos?: The Erotics of Black Self-Making in Cuba*. Durham: Duke University Press, 2011.
- Almendros, Néstor y Orlando Jiménez Leal. *Mauvaise conduite*. Cinevista, 1984.
- Andreu Iglesias, César. *Los derrotados*. México, D.F.: Los Presentes, 1956.
- Arenas, Reinaldo. *Antes de que anochezca*. Barcelona: Tusquets Editores, 1992.
- . *Arturo, la estrella más brillante*. Barcelona: Montesinos, 1984.
- . *Celestino antes del alba*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1980.
- . *El asalto*. Miami: Ediciones Universal, 1991.
- . *El color del verano o nuevo <<Jardín de las delicias>>*. México, D.F.: Tusquets Editores, 2009.
- . *El mundo alucinante*. Barcelona: Montesinos, 1981.
- . *El palacio de las blanquísimas mofetas*. Barcelona: Argos Vergara, 1983.
- . *Inferno: poesía completa*. Barcelona: Editorial Lumen, 2001.
- . *Necesidad de libertad. Mariel: testimonios de un intelectual disidente*. Costa Rica: Kosmos Editorial, 1986.
- . *Otra vez el Mar*. Barcelona: Argos Vergara, 1982.

- . *Voluntad de vivir manifestándose*. Madrid: Editorial Betania, 1989.
- Arendt, Hannah. *The Human Condition*. London & Chicago: The University of Chicago Press, 1998.
- Arroyo-Martínez, Jossianna. *Travestismos culturales*. Pittsburgh: Nuevo Siglo, 2003.
- . *Writing Secrecy in Caribbean Freemasonry*. New York: Palgrave Macmillan, 2013.
- Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.
- Benjamin, Walter. *Ensayos escogidos*. México: Ediciones Coyoacán, 2008.
- Blancas Blancas, Noé. “El apando o la libertad sin esperanza.” En *El terreno de los días*, editado por Francisco Ramírez Santacruz y Martín Oyata, 261–82. México, D.F.: Miguel Ángel Porrúa, 2007.
- Bosque Pérez, Ramón y José Javier Colón. *Las carpetas: persecución política y derechos civiles en Puerto Rico: ensayos y documentos*. Río Piedras: Centro para la Investigación y Promoción de los Derechos Civiles, 1997.
- Butler, Judith. *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of Sex*. New York and London: Routledge, 1993.
- . *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence*. New York: Verso, 2004.
- . *The Psychic Life of Power*. Stanford: Stanford University Press, 1997.
- Carr, Barry. “Temas Del Comunismo Mexicano.” *Nexos*, 1982.
<http://www.nexos.com.mx/?p=4066>.
- Casal, Lourdes. *El caso Padilla: literatura y revolución en Cuba*. Miami: Ediciones Nueva Atlántida, 1971.
- Castellanos, Laura. *México armado*. México, D.F.: Ediciones Era, 2007.
- Castro, Fidel. “Discurso 1 de Mayo, 1980.” n.d.
<http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1980/esp/f010580e.html>.
- . “Palabras a los intelectuales.” La Habana, Cuba, June 1961.
<http://www.min.cult.cu/loader.php?sec=historia&cont=palabrasalosintelectuales>.
- Cazals, Felipe. *El apando*, 1975.
- Certeau, Michel. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press, 1998.
- Churchill, Ward, y Jim Vander Wall. *Agents of Repression: The FBI’s Secret Wars against the Black Panther Party and the American Indian Movement*. London: Turnaround, 2002.
- Collazo, Óscar. *Memorias de un patriota encarcelado*. Puerto Rico: Fundación Manrique Cabrera/Congreso Nacional Hostosiano, 2000.

- Corretjer, Juan Antonio. *Albizu Campos*. Chicago: Editorial El Coquí, 1991.
- . *Distancias*. Guaynabo: Ediciones Vel, 1957.
- Davies, Ioan. *Writers in Prison*. Toronto: Between the lines, 1990.
- Davis, Angela. *Abolition Democracy. Beyond Empire, Prisons, and Torture*. Toronto: Seven Stories, 2005.
- . “Political Prisoners, Prisons, and Black Liberation.” *History Is a Weapon*, 1971. <http://www.historyisaweapon.com/defcon1/davispoprprblli.html>.
- Dayan, Joan. “Legal Slaves and Civil Bodies.” *Nepantla: Views from South* 2, no. 1 (2001): 2–38.
- De Dios Vázquez, Juan. “Rejas, murallas y otras demarcaciones: David Alfaro Siqueiros y José Revueltas en ‘el Palacio Negro de Lecumberri.’” *Historia mexicana* LXII, no. 3 (2013): 1211–65.
- Derrida, Jacques. *Acts of Literature*. New York and London: Routledge, 1992.
- . *The Truth in Painting*. Chicago: University of Chicago Press, 1987.
- Díaz, Duanel. *Palabras del transfondo*. Madrid: Editorial Colibrí, 2009.
- Dimock, Wai-chee. *Residues of Justice*. Berkeley: University of California Press, 1996.
- Dostoyevsky, Fyodor. *The Diary of a Writer*. New York: G. Braziller, 1954.
- Draper, Susana. “Las prisiones del archivo: pasado y presente de Lecumberri en *Cementerio de Papel*.” *MLN* 128, no. 2 (Marzo 2013): 352–72.
- Durán, Javier. *José Revueltas: una poética de la disidencia*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2002.
- Engle, Karen. “Self-Critique, (Anti)politics and Criminalization: Reflections on the History and Trajectory of the Human Rights Movement.” *Rapoport Center Human Rights Working Paper Series*, 2012. <http://sites.utexas.edu/rapoportcenterwps/files/2012/08/52012EngleSelfcritiqueAntipoliticsCriminalization.pdf>.
- Escalante, Evodio. “El tema filosófico del ‘mundo invertido’ en las novelas de Revueltas.” En *José Revueltas: la lucha y la esperanza*, 83–99. México, D.F.: El Colegio de México, 2010.
- . *José Revueltas: una literatura “del lado moridor.”* México, D.F.: Ediciones Era, 1979.
- . “Preposteración y alienación generalizada en *El apando* de José Revueltas.” En *Nocturno En Que Todo Se Oye*, 153–64. México, D.F.: Ediciones Era, 1999.
- Escobar, Elizam. *Antidiario de prisión: el Beso del pensamiento*. Río Piedras: qeAse, 2013.

- . *Cuadernos de cárcel*. San Juan: Editorial del Instituto de Cultura Puertorriqueña, 2006.
- . *Elizam Escobar. Introspectiva simbólica*. Santurce: Museo de Arte de Puerto Rico, 2013.
- . *Los ensayos del artífiero*. Cayey: Editorial Sopa de Letras, 1999.
- Fernández, Emilio. *Las Islas Marías*. Películas Rodríguez, 1950.
- Ferrao, Luis Ángel. *Pedro Albizu Campos y el nacionalismo puertorriqueño*. San Juan: Editorial Cultural, 1990.
- Foucault, Michel. *La hermenéutica del sujeto*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- . *Madness & Civilization. A History of Insanity in the Age of Reason*. New York: Vintage Books Edition, 1988.
- . *Nacimiento de la biopolítica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008.
- . *Vigilar y castigar*. Madrid: Siglo XXI Editores, 2000.
- Franklin, Bruce. *The Victim as a Criminal and Artist. Literature from the American Prison*. New York: Oxford University Press, 1978.
- García Ramis, Magali. “Felices días, tío Sergio.” Río Piedras: Editorial Antillana, 1986.
- Gillingham, Paul, y Benjamin T. Smith, eds. *Dictablanda. Politics, Work and Culture in Mexico, 1938-1968*. Durham: Duke University Press, 2014.
- González de Alba, Luis. *Los días y los años*. México, D.F.: Editorial Planeta Mexicana, 2008.
- González, José Luis. *El país de los cuatro pisos y otros ensayos*. Río Piedras: Ediciones Huracán, 1980.
- González Rojo, Enrique. *Ensayo sobre las ideas políticas de José Revueltas*, n.d.
<http://www.enriquegonzalezrojo.com/pdf/Tomcuatro.pdf>.
- Grosfoguel, Ramón. *Colonial Subjects. Puerto Ricans in a Global Perspective*. Berkeley: University of California Press, 2003.
- Guevara, Ernesto. *El socialismo y el hombre en Cuba*. Caracas: Colección Ideas Claves, 2008.
- Hames-García, Michael. *Fugitive Thought*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.
- Harlow, Barbara. *Barred. Women, Writing, and Political Detention*. Hanover and London: University Press of New England, 1992.
- Hernández, Miguel. *Obra completa. I*. Editores Augustín Sánchez-Vidal y José Carlos Rovira, Madrid, Espasa-Calpe 1992

- Kafka, Franz. *El proceso*. Madrid: Planeta, 2003.
- . *The Penal Colony, Stories and Short Pieces*. New York: Schocken Books, 1963.
- Kristeva, Julia. “Stabat Mater.” Traducido por Arthur Goldhammer. *Poetics Today* 6, no. 1/2 (1985): 133–52.
- Lalo, Eduardo. *El deseo del lápiz: castigo, urbanismo, escritura*. San Juan: Editorial Tal Cual, 2010.
- . “Palabras Para Oscar López Rivera,” Septiembre 20, 2013.
<http://www.80grados.net/palabras-para-oscar-lopez-rivera/>.
- Lebrón, Lolita. *Sándalo en la celda*. San Juan: Editorial Betances, 1976.
- Lefebvre, Henri. *Rhythmanalysis : Space, Time and Everyday Life*. New York and London: Continuum, 2004.
- . *The Production of Space*. Oxford/Cambridge: Blackwell Publishing, 1991.
- Lezama Lima, José. *La expresión americana*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- López-Baralt, Mercedes. “Estudio preliminar, el vuelo del quetzal: Francisco Matos Paoli en el *Canto de la locura*.” En *Canto de La Locura*, II – XLVI. Carolina, Puerto Rico: Terranova, 2005.
- Maldonado Demis, Manuel. “Las perspectivas del nacionalismo latinoamericano: el caso de Puerto Rico.” *Revista Mexicana de Sociología* 38, no. 4 (Octubre 1976): 799–810.
- Mansfield, Nick. *Subjectivity*. New York: New Yourk University Press, 2000.
- Marques, René. *La muerte no entrará en palacio*. Río Piedras: Editorial Cultural, 1970.
- Martí, José. “El presidio político en Cuba.” En *Obras escogidas en tres tomos*, Vol. I. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 2000.
- Mateo, José Manuel. *En el umbral de Antígona*. México, D.F.: Siglo XXI Editores, 2011.
- Matos Paoli, Francisco. “Autobiografía espiritual.” En *Primeros libros poéticos de Francisco Matos Paoli*, editado por Joserramon Melendes, xii – xxiii. Río Piedras: qeAse, 1982.
- . “Canto a Puerto Rico.” En *Primeros libros poéticos de Francisco Matos Paoli*, 167–80. Río Piedras: qeAse, 1982.
- . “Canto de la locura.” En *Primeros libros poéticos de Francisco Matos Paoli*, 299–340. Río Piedras: qeAse, 1982.
- . *Canto de la locura*. Editado por Ángel Darío Carrero. Carolina, Puerto Rico: Terranova Editores, 2005.
- . “Canto nacional a Borinquen.” En *Primeros libros poéticos de Francisco Matos Paoli*, 207–67. Río Piedras: qeAse, 1982.

- . “Cardo labriego.” En *Primeros libros poéticos de Francisco Matos Paoli*, 27–72. Río Piedras: qeAse, 1982.
- . *Diario de un poeta*. Vol. I. Santo Domingo: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1987.
- . *Diario de un Poeta*. Vol. II. Santo Domingo: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1987.
- . “Habitante del eco.” En *Primeros libros poéticos de Francisco Matos Paoli*, 73–137. Río Piedras: qeAse, 1982.
- . “Luz de héroes.” En *Primeros libros poéticos de Francisco Matos Paoli*, 181–204. Río Piedras: qeAse, 1982.
- . “Teoría del olvido.” En *Primeros libros poéticos de Francisco Matos Paoli*, 139–66. Río Piedras: qeAse, 1982.
- Maturano, Jorge. “Narrativas de encierro en la República de Cuba (1925-1967),” 2012.
- Mbembe, Achille. “Necropolitics.” *Public Culture* 15, no. 1 (2003): 11–40.
- Melendes, Joserramon. Entrevista a Joserramon Melendes. Entrevistado por Maria Julianna Zambrano, Agosto 2014.
- , ed. *Primeros libros poéticos de Francisco Matos Paoli*. Río Piedras: qeAse, 1982.
- Monsiváis, Carlos. *El 68: la tradición de la resistencia*. México, D.F.: Ediciones Era, 2008.
- . “Revueltas: crónica de una vida militante (‘Señores, a orgullo tengo...’).” En *José Revueltas: la lucha y la esperanza*, editado por Rafael Olea Franco, 15–64. México, D.F.: El Colegio de México, 2010.
- Montemayor, Carlos. *Guerra en el paraíso*. México, D.F.: Editorial Diana, 1991.
- Muñoz Marín, Luis. “Declaraciones del gobernador Luis Muñoz Marín transmitidas por la radio con motivo de los sucesos del 30 de octubre de 1950.” http://www.flmm.org/v2/MENSAJES_MEDIA/No.%2014%201950,%2030%20OCTUBRE%20.pdf.
- Mutis, Álvaro. *Diario de Lecumberri*. Barcelona: Editoriales del Mall, 1986.
- Negrín, Edith. “El agua, la tierra, el hombre... Revueltas mombra.” En *El terreno de los días*, editado por Francisco Ramírez Santacruz y Martín Oyata, 19–40. México, D.F.: Miguel Ángel Porrúa, 2007.
- , ed. *Nocturno en que todo se oye. José Revueltas ante la crítica*. México, D.F.: Ediciones Era, 1999.
- Ocasio, Rafael. “Gays and the Cuban Revolution: The Case of Reinaldo Arenas.” *Latin American Perspectives* 29, no. 2 (Marzo 2002): 78–98.

- Olea Franco, Rafael., ed. *José Revueltas: la lucha y la esperanza*. México, D.F.: El Colegio de México, 2010.
- Olivares, Jorge. *Becoming Reinaldo Arenas*. Durham-London: Duke University Press, 2013.
- Ortega, Julio. "Francisco Matos Paoli: el discurso de la locura y la alegoría nacional." Blogs-Brown University. *La Ciudad Literaria de Julio Ortega*, August 2, 2006. http://blogs.brown.edu/ciudad_literaria/2006/02/08/francisco-matos-paoli-el-discurso-de-la-locura-y-la-alegoria-nacional/.
- Padilla, Heberto. *Fuera del juego*. Lima: Editorial Ecoma, 1971.
- Paz, Octavio. *La estación violenta*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1958.
- Pedrosa, Ramón. *Memorias en 20 Años de prisión*. Puerto Rico, n.d.
- Picó, Fernando. *Historia general de Puerto Rico*. Río Piedras: Ediciones Huracán, 1986.
- Pizarnik, Alejandra. *Poesía Completa*. Barcelona: Editorial Lumen, 2005.
- Poniatowska, Elena. *La noche de Tlatelolco*. México, D.F.: Ediciones Era, 1988.
- Ponte, Antonio José. *La fiesta vigilada*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2007.
- Portuondo, José Antonio. *Ensayos de estética y de teoría literaria*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1986.
- Quintero-Herencia, Juan Carlos. *Fulguración del espacio: letras e imaginario institucional de la Revolución Cubana (1960-1971)*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2002.
- Rancière, Jacques. *Dissensus*. New York and London: Continuum, 2010.
- . Our police order: What can be said, seen, and done. Entrevistado por Lie Truls, Agosto 2006. <http://www.eurozine.com/articles/2006-08-11-lieranciere-en.html>.
- Revueltas, José. *El apando*. México, D.F.: Ediciones Era, 1999.
- . *Conversaciones con José Revueltas*. Editado por Jorge Ruffinelli. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1977.
- . *Cuestionamientos e intenciones*. México, D.F.: Ediciones Era, 1978.
- . *Dialéctica de la conciencia*. México, D.F.: Ediciones Era, 1982.
- . *Dormir en tierra*. México, D.F.: Ediciones Era, 1982.
- . *Las evocaciones requeridas*. Vol. I. México, D.F.: Ediciones Era, 1987.
- . *Las evocaciones requeridas*. Vol. II. México, D.F.: Ediciones Era, 1987.
- . *Los muros de agua*. México, D.F.: Ediciones Era, 2010.
- . *Material de Los Sueños*. México, D.F.: Ediciones Era, 1983.
- . *México 68: juventud y revolución*. México, D.F.: Ediciones Era, 2013.

- Rivera-Rivera, Wanda. "Literatura presa LiberArte: la Escritura de cuatro prisioneros políticos latinoamericanos." Tesis doctoral, Harvard University, 2005.
- . "The Politics of Madness in Francisco Matos Paoli's Prison Poem, Canto de La Locura." *Revista Hispánica Moderna* 61, no. 2 (Diciembre 2008): 197–213.
- Rodríguez Monegal, Emir. "El mundo laberíntico de Reinaldo Arenas." En *Reinaldo Arenas: alucinaciones, fantasía y realidad*, 5–13. Glenview: Scott, Foresman and Company, 1990.
- Rojas, Rafael. "Cultura y poder en Cuba." *Nexos*, Junio 2004.
<http://www.nexos.com.mx/?p=11182>.
- . *El estante vacío. Literatura y política en Cuba*. Barcelona: Anagrama, 2009.
- . *La vanguardia peregrina. El escritor cubano, la tradición y el exilio*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2013.
- Ruiz Abreu, Álvaro. *José Revueltas. Los muros de la utopía*. México, D.F.: Ediciones Cal y Arenas, 1992.
- . "Revueltas: autobiografía y prosa circular." En *José Revueltas: la lucha y la esperanza*, editado por Rafael Olea Franco, 65–82. México, D.F.: El Colegio de México, 2010.
- Salgado, César A. "Detranslating Joyce for the Cuban Revolution: Edmundo Desnoes's 1964 Edition of *Retrato Del Artista Adolescente*." En *Translating Joyce*, editado por Brian Price, César A. Salgado y John Pedro Schwartz, 121–53. New York: Palgrave Macmillan, 2014.
- . "Reinaldo Arenas (1943-1990)." En *Latin American Writer: Supplement I*, editado por Carlos Solé, 55–71. New York: Charles Scribner's Sons, 2002.
- Saumell, Rafael. *La cárcel letrada. Narrativa cubana carcelaria*. Madrid: Editorial Betania, 2012.
- Sierra Madero, Abel. *Del otro lado del espejo. La sexualidad en la construcción de la Nación Cubana*. La Habana: Casa de las Américas, 2006.
- Slaughter, Joseph R. "Vanishing Points: When Narratives Is Not Simply There." *Journal of Human Rights* 9 (2010): 207–23.
- Sorensen, Diana. *A Turbulent Decade Remembered. Scenes from the Latin American Sixties*. Stanford: Stanford University Press, 2007.
- Soto, Francisco. "Reinaldo Arenas: The Pentagonía and the Cuban Documentary Novel." *Cuban Studies* 23 (1993): 135–66.
- . *Reinaldo Arenas: The Pentagonía*. Gainesville: University Press of Florida, 1994.
- Valero, Roberto. *El desamparado humor de Reinaldo Arenas*. Miami: North-South Center. University of Miami, 1991.

- Vallejo, César. *Antología Poética*. España: Editorial Espasa, 1996.
- Villaobos-Ruminott, Sergio. "Spanos's Polemos: An Oppositional Intellectual in the Age of Mundialización." *Boundary 2* 42, no. 1 (2015): 67–85.
- Volpi, Jorge. *La imaginación y el poder*. México, D.F.: Ediciones Era, 1998.
- Wilson, Richard. "Representing Human Rights Violations: Social Contexts and Subjectivities." En *Human Rights, Culture and Context. Anthropological Perspectives*, editado por Richard Wilson, London., 134–60. London: Pluto Press, 1997.
- Zizek, Slavoj. *El sublime objeto de la ideología*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2003.

VITA

María Giulianna Zambrano successfully earned her PhD in the Department of Spanish and Portuguese at The University of Texas at Austin in May 2015. Prior to being admitted to candidacy, she earned her Master of Arts in Spanish from the same institution in 2010. She also holds a Master of Arts in Political Sciences at the Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO) in Ecuador.

In 2011, María Giulianna published *Resignificando la justicia social en el valle del Chota. Quito*. Since 2009, she has served as the Community Outreach Coordinator at *La Poderosa Media Project*, an organization that promotes youth empowerment, collaborative learning, and cultural empathy through community-based visual arts programs in Latin America.

María Giulianna is a 2006 honor graduate of the Universidad San Francisco de Quito (USFQ) from where she majored in International Relations. Being born and raised up among the clouds of Quito has given this sweet talker a distinct physical advantage: you will never find her taking a breath as she untangles tales from quiet cats and chatty chaps alike or spins some of her own.

María Giulianna is an emphatic southpaw, from how she holds her fork to how she views her world. From rustic coffee shops and old bookstores to street vendors and “hole-in-the-wall”s wherever curious characters and provocative conversations can be found, so is she.

Permanent Address: Isla Marchena N42-53 Apt. 2-203. Quito, Ecuador.

This dissertation was typed by the author.